MESTER

Special Issue on the Fantastic



VOLUME XIX FALL 1990 NUMBER 2

MESTER

Special Issue on the Fantastic



VOLUME XIX FALL 1990 NUMBER 2

EDITORIAL BOARD

Kristine Ibsen
Editor-in-Chief

Carmela Zanelli
Advertising Editor

Barbara Zecchi-Monleón
Book Review

Jeffrey Lamb
Business Editor

Michael Schuessler
Canje Editor

Jacqueline Cruz
Production Editor

EDITORIAL ASSISTANTS

Jean Graham-Jones
Silvia Pellarolo
Salvador Velazco

ASSESSORS

Shirley L. Arora
Rubén Benítez
Verónica Cortínez
Eduardo Dias
Joaquín Gimeno Casalduero
José Pascual-Buxó
Enrique Rodríguez Cepeda
Richard Reeve
Paul C. Smith

We wish to thank Dean Herbert Morris, the Department of Spanish and Portuguese, the Graduate Students Association, UCLA, and the Program for Cultural Cooperation Between Spain's Ministry of Culture and United States Universities, for making this issue possible.

MESTER is sponsored by the Graduate Students Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English.

To be considered for publication, manuscripts should follow the *MLA Style Sheet*. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and *three* copies are required for all work. Please do not write author's name on manuscripts: attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *MESTER*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, California 90024-1532.

MESTER is published semiannually. It is affiliated with the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$20.00 for institutions, US$12.00 for individuals and US$8.00 for students. Add US$4.00 for subscriptions outside of the United States, Canada, and Mexico. Please make checks payable to *Mester*.

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.

Copyright © 1990 by The Regents of the University of California
All rights reserved.
ISSN 0161-2764



Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XIX FALL 1990 Number 2

CONTENTS

Mester would like to thank all those who so enthusiastically contributed to this special issue on the Fantastic in the Hispanic and Luso-Brazilian world. We especially would like to thank Professor José B. Monleón, whose seminar inspired this issue and whose generous assistance is appreciated by his students and by the editors of *Mester* alike.

The Editorial Board
Mester

This issue was made possible thanks to the support of the Department of Spanish and Portuguese, The Program for Cultural Cooperation Between Spain's Ministry of Culture and United States Universities and the Graduate Students Association.

Presentación

La literatura fantástica sigue siendo un campo fértil: tanto la publicación de cuentos y novelas como el establecimiento de un corpus teórico amplio y riguroso, conforman un panorama de indudable relevancia e influencia en el campo cultural. Lo fantástico se ha instalado en diferentes rincones del paisaje literario, asomándose en las listas de *best-sellers*, invadiendo las páginas del "canon", brotando en las estanterías de las instituciones académicas. Por lo que respecta al mundo de habla hispana, la presencia de una rica producción narrativa inmersa en las elásticas fronteras de lo fantástico es un hecho indiscutible, sobre todo en lo que respecta al siglo XX. Épocas anteriores —en particular el siglo XIX— siguen constituyendo terrenos desolados a la espera de rastreos históricos que ayuden a trazar nuevos mapas de nuestra tradición literaria. A pesar de notables esfuerzos por corregir esta situación, todavía queda mucho trabajo por hacer.

Uno de los principales obstáculos con que se encuentra el estudioso de lo fantástico en España y América Latina es la falta de un marco teórico apropiado. Esta afirmación puede parecer paradójica dada la abundante presencia de estudios críticos. El problema, sin embargo, reside en que la casi totalidad de los paradigmas establecidos han surgido de aproximaciones basadas en experiencias ajenas, en ejemplos literarios por lo general extraídos de Inglaterra, Francia o Estados Unidos. Así, el crítico español o latinoamericano, armado de, por ejemplo, su batuta todoroviana, se dedica a "re-conocer" sus propios textos, constatando la presencia o ausencia de los elementos definidores: ¿es una crónica colonial fantástica? ¿lo es el realismo mágico? ¿lo son las leyendas de Bécquer? En el proceso, sin embargo, los modelos teóricos quedan intactos, intocados e intocables. ¿Y no podría ser que fueran precisamente estos modelos los que deberían ser cuestionados a partir de una producción —de una materia prima— menos excluyente que la usada por los pensadores anglo-sajones?

Teniendo en cuenta estas problemáticas, iniciamos en UCLA un seminario con el propósito de entablar la discusión. Los editores de *Mester*

decidieron acoger los productos finales, abriendo sus páginas a contribuciones sobre el tema que se extendieran más allá del estrecho límite del seminario. El resultado son los trabajos que se incluyen a continuación —si bien, por obvias razones no todos los artículos sometidos han podido ser publicados—. El balance último debería calificarlo de ambivalente. Por un lado, hemos caído todos, en mayor o menor grado, en aquello de lo que renegábamos. Es decir, los puntos de apoyo de la gran mayoría de las investigaciones, a pesar de nuestra contraria intención, han venido a asentarse en los paradigmas que queríamos cuestionar. Me refiero aquí, concretamente, a los que trabajamos en el seminario; no puedo, por supuesto, especular sobre la intencionalidad de las otras contribuciones. En cualquier caso, la obra de Tzvetan Todorov gravita como sombra constante sobre la generalidad de las aproximaciones. Yo permanezco convencido de que sus premisas deben ser puestas en entredicho, matizadas, refinadas y, finalmente, modificadas a partir de la experiencia hispano-latinoamericana.

Por otro lado, sin embargo, creo que el conjunto arroja nueva luz y, sobre todo, abre nuevos horizontes para la futura exploración y comprensión de lo fantástico. Cuestiones como la relación entre centro y periferia; los límites y posibilidades de los discurso dominante/discurso marginado; la función y utilización de la imaginación en el discurso femenino; la problematización de los conceptos de representación y mímesis a partir de una realidad sustancialmente diferente a la que alimenta lo fantástico europeo; las implicaciones analíticas que conlleva la detección de una ideología de la forma, etc., forman parte de las reflexiones abarcadas en este número. No quiere ello decir —sería pretencioso afirmarlo— que se encuentran respuestas a problemas que, por su propia índole, requieren el esfuerzo de la crítica en general así como el liderazgo de todos los especialistas. Creo, sin embargo, que los artículos aquí reunidos pueden instar al interés y la motivación.

El presente número recoge, básicamente, dos grupos de trabajos: los tres primeros aluden a temas generales, de carácter teórico o histórico; el resto, aborda autores concretos. El mío es, para todos los efectos, un extracto de parte de una exploración más extensa publicada en otro lugar, que intenta ofrecer tanto una periodización de lo fantástico europeo y español como encontrar un significado a la evolución del género desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX. "¿Qué es lo neofantástico?" de Jaime Alazraki insiste sobre ciertas propuestas ya tratadas igualmente, por el mismo autor, en otras publicaciones pero que no dejan de ser pertinentes. Resulta imprescindible recordar, como hace Alazraki, que lo fantástico latinoamericano pertenece a un juego distinto de reglas y consideraciones, y juzgar esta producción a través de la simple aplicación de reglas extraídas de otros contextos implica errar en el blanco. La contribución del crítico argentino es, por lo tanto, y a mi entender, fundamental para avanzar en

el terreno que aquí nos concierne. Oscar Hahn, por su parte, pone al día su investigación histórica sobre el cuento hispanoamericano, investigación que se va convirtiendo, a través de los años, en pieza imprescindible para todos aquellos que intenten adentrarse rigurosamente en esos senderos que bifurcan nuestro pasado literario.

Jorge Marcone tiene la virtud de intentar sonsacar la veta fantástica en Bécquer, tema que últimamente ha venido preocupando a la crítica, a pesar de que Paul llie había ya dado el toque de atención hace bastantes años. Al libro pionero de Antonio Risco (véase la bibliografía) habría que añadir el reciente de Russell P. Sebold y el mío propio. El estudio de Marcone enmarca la leyenda "La cruz del diablo" dentro de la visión del mundo dominante a mediados del siglo XIX, metodología ésta que me parece apropiada y fecunda para una mejor comprensión de las premisas de lo fantástico.

Antonio Risco, desde su acostumbrada postura estructuralista, analiza uno de los cuentos del intrigante escritor argentino Eduardo Ladislao Holmberg, naturalista a caballo entre el siglo pasado y el presente, y que representa un claro eslabón entre la obra de E.T.A. Hoffmann y posteriores escritores rioplatenses. Las narraciones de Holmberg requieren mayor atención de la que hasta ahora se les ha prestado, no tanto por su "calidad" artística —categoría ésta siempre escurridiza— como por la irritante facilidad con la que este escritor tiende a desenmascarar los mecanismos subyacentes o generadores de lo fantástico (véase, por ejemplo, "La casa endiablada"). El cuento tratado por Risco tiene la ventura de rozar los límites de la ciencia-ficción, lo que indudablemente añade interés.

El trabajo de Juan Velasco se adentra en una problemática difícil pero de sumo interés: la relación entre lo fantástico y las experimentaciones formales del "modernismo" en su sentido más amplio. La argumentación adquiere mayor complejidad al abordar el debate entre el realismo y la vanguardia desde la polémica entre un escritor mexicano (Martín Luis Guzmán) y otro español (Valle Inclán). Creo que no se trata simplemente de resucitar la vieja discusión canalizada por la revista *Das Wort*, sino de reformular una serie de interrogantes que, a la luz del presente debate alrededor del postmodernismo, adquieren plena actualidad.

Michael Schuessler, llán Stavans y Carmela Zanelli constituyen un subnúcleo dedicado a Jorge Luis Borges, añadiendo así a la vasta bibliografía existente sobre el escritor argentino contribuciones que refinan particularidades de los inagotables textos borgianos. A los minuciosos análisis formales de Schuessler y Zanelli, Stavans incorpora sus reflexiones sobre la función de la memoria —y del olvido— en todo proceso de "re-creación."

"De lo fantástico a lo alegórico," de Javier Rangel, tiene un doble valor: por un lado, recoge el siempre espinoso problema de la ideología de la forma, poniendo en evidencia como ciertas estrategias políticas requieren

determinadas modalidades expresivas. ¿Puede un texto hacer una llamada a la acción social, a la transformación de la realidad social, usando un marco genérico que, por principio, cuestiona la posibilidad de conocer esa realidad? Por otro lado, Rangel, al utilizar una obra de Luis Valdez, incorpora a la esfera crítica la literatura chicana. No cabe duda de que, a pesar de buenas intenciones y actitudes más o menos paternalistas, la experiencia chicana sigue siendo relegada, marginada de nuestra historia literaria por los críticos encargados de formar y defender la existencia de un canon.

Gloria Orozco también explora las connotaciones de un discurso no-dominante: el femenino. Por lo que a mí respecta, los problemas que se plantean son de vital transcendencia y exigen un estudio mucho más extenso. Quizás el título del artículo, "Lo fantástico y el discurso femenino," debería servir de inspiración para varias monografías y conferencias. Rosemary Jackson, al nivel teórico, y Carmen Martín Gaite en su narrativa —por citar dos ejemplos que, al azar, me vienen a la mente— plantean la imaginación y lo fantástico como recursos subversivos o, mejor dicho, como praxis subversiva. El estudio de la escritora colombiana Albalucía Angel que lleva a cabo Gloria Orozco parece confirmar esta postura. Frente a la idea —generalmente masculina— de que lo fantástico es un género escapista o (como he defendido yo mismo) claramente reaccionario, la aportación del análisis discursivo femenino no puede menos que enriquecer y transformar muchas de las premisas sobre las que se construyen las teorías de lo fantástico.

Por último, resta mencionar la bibliografía sobre literatura fantástica de la Península y de América Latina compilada por Kristine Ibsen. Se trata, probablemente, de la más extensa —aunque no exhaustiva— lista de obras críticas que se haya publicado hasta la fecha.

Quiero, para terminar, encomiar el entusiasmo y el esfuerzo tanto de los participantes en el seminario como de los editores de *Mester*. El interés mostrado por unos y el compromiso adoptado por los otros representan, a fin de cuentas, la sustancia y vitalidad de este número especial.

José B. Monleón
University of California, Los Angeles

Mester, Vol. xix, No. 2 (Fall, 1990)

The Dream of Reason[1]

I. Prelude

On February 6th, 1799, the *Diario de Madrid* announced—or more precisely, advertised—the publication of *Los Caprichos*, a series of eighty aquatint plates by Francisco Goya. In retrospect, this date stands out as an epistemological turning point both in the personal evolution of Goya's style and in the development of art history. With *Los Caprichos* the Spanish painter set in motion an artistic production—*The Disasters of War*, *Los Disparates*,[2] *The Black Paintings*, etc.—that made of him a forerunner, the father, as Philip Hofer calls him, of modern art.

According to some preliminary sketches Goya made in 1797, the series of *Los Caprichos* should have begun with what we now identify as plate number 43, "El sueño de la razón produce monstruos" ("The Sleep of Reason Produces Monsters").[3] Goya's final decision to change the order may be attributed to a political apprehension: the plate bears a strong resemblance to the title page of the 1783 edition of Rousseau's *Philosophie*, a work banned in Spain during the 1790's as dangerously subversive. Whatever the case, it seems certain that this particular *capricho* assumes some special significance within the series. Conceived as the opening plate, it summarizes the basic problematic of the entire collection: "Fantasy abandoned by reason," reads the legend, "produces impossible monsters; united with it, fantasy is the mother of the arts and the source of their wonders." The artist, leaning on his desk, sleeps; behind him, strange animals occupy the space of darkness. And as the pages unfold, an uncanny world, a monstrous universe of deformity and aberration faces the reader.

In principle, *Capricho 43* seems to condense the postulates of the Enlightenment: where reason fails, the forces of the occult prevail. Thus, the plate is structured around a binary axis contrasting two grounds: man/animals-monsters; light/darkness; formal clarity/diffused contours; writing as an act of reason/the irrational unconscious. And yet, it is precisely

the coexistence of two *exclusive* systems in one sign, the space of plate 43, that gives Goya's work a different dimension, projecting a new artistic expression. This paradox, I will argue, defines the core of the fantastic, and is crucial in establishing its history, in determining its emergence during the second part of the eighteenth century.

Walter Scott had already formulated the terms of this paradox in an introduction to Horace Walpole's *The Castle of Otranto*:

> It was his [Walpole's] object to draw such a picture of domestic life and manners, during the feudal times, as might actually have existed, and to paint it chequered and agitated by the action of supernatural machinery, such as the superstition of the period received as matter of devout credulity. The *natural* parts of the narrative are so contrived that they associate themselves with the marvelous occurrences; and by the force of that *association*, render those *speciosa miracula* striking and impressive, though our cooler *reason* admits their impossibility. (8)

Scott acknowledges the co-existence in this ''new kind of narrative'' of two epistemological systems that belong to different historical periods: one corresponding to the irrational world of the Middle Ages, and another related to ''more enlightened ages'', to a society where the principles of reason appear to shape nature. The fantastic was thus born, and from this moment its history and characteristics would be determined by the constant shifting of the diffuse boundaries between reason and unreason.

The creation of the bourgeois state culminated a long process in which a new epistemology carved its space amidst the foundations of the old medieval world. By the seventeenth century—probably even before—the ascent of rationalism as a dominant world view began to take shape in Western societies. For Michel Foucault, the date that can serve as a landmark is 1656, when a Royal decree in Paris founded the Hôpital Général, thus creating the legal and physical structure of ''confinement''.[4] The new order was rearranging geographical boundaries, reassigning the horizons of imagination. In this process, unreason was silenced, eliminated from daylight, cast out and imprisoned in the outskirts of the city, which had become the new ''measure'' by which social life was to organize its discourse. Hospitals, workhouses, pauperhouses and prisons assumed the function, not only of curing, educating or punishing, but of hiding. Madness, indigency and crime were, for all purposes, reduced to a single category and expelled from the visual milieu.

The act of confinement was also a process of excluding everything that rested in the 'margins' of the bourgeois order, erasing it from the dominant world view as well as physically removing it from the urban center. Even death, a familiar image in the Middle Ages, began to lose its role as a protagonist of everyday life. As Philippe Ariès shows, cemeteries started to

abandon their familiar site next to the church in the city: "There is no doubt that during the seventeenth century the umbilical cord that connected the church and the cemetery was loosened, without yet being cut" (321). By the eighteenth century, cemeteries such as Saint-Sulpice, in Paris, were being consecrated in the outskirts.

Of course, 1656 is an arbitrary date, a point of reference. Any other significant moment during that period could serve as landmark. Its importance resides in the fact that at some point a dramatic change had occurred in the nucleus of social imagination. Already in the first book of *Don Quixote* (1605) one can observe the act of exclusion at work. It is generally agreed that the scrutiny of Don Quixote's library can be read, among other things, as a lesson on literary criticism. In this aspect, the criteria used by the priest for saving or condemning a book are in themselves revealing: those that adhere to a sense of truth or "realistic" representation, that remain within the boundaries of the *vraisemblable*, will be spared; those that tell lies, that jump into the domain of "fantasy", will be burned. Thus, all the chivalry books full of magical and supernatural events are condemned, though with a few exceptions, like the *Tirant lo Blanch*, since in this one "knights eat and sleep, and die in their beds, and make their wills before dying, and a great deal more of which there is nothing in all the other books" (Cervantes 52). Even a pastoral novel such as the *Diana*, by Jorge de Montemayor, will suffer the rigor of exclusion: it will be saved for posterity but only if the passages dealing with the wisewoman Felicia and with the enchanted water are eliminated.

The determining factor in this literary "trial" can be found in the conception of what is real and true. Ultimately, for Cervantes, everything that is perceived as reproducing a feudal epistemology needs not only to be discarded but actually stamped out of the social memory.[5] This is not to say that *Don Quixote* pretends to deny history. On the contrary, it is a book with a profound vision of historical development: Cervantes' novel aims at rewriting history, at forging a past with a sense of continuity that could, at the same time, justify a new attitude towards reality. The new social order required a distinct differentiation between true historical figures—such as El Cid—[6] of heroic but proportional dimensions, and fictional knights whose size and exploits failed to meet the new perspective. In this sense, Don Quixote's embodiment of medieval epistemology, a living anachronism wandering through the plains of Castille, unveiled the inadequacy of the dominant ideology to meet the representation of reality. *El Caballero de la Triste Figura* must die for "in last year's nest there are no birds this year" (828). The Age of Enlightenment raised its foundations on the ruins of the medieval world. And yet, precisely at the moment when reason was reaching its apogee, unreason, as Foucault notes, reappeared on the edges of the scene:

> classical reason once again admitted a proximity, a relation, a quasi-resemblance between itself and the images of unreason. As if, at the moment of its triumph, reason revived and permitted to drift on the margins of order a character whose mask it had fashioned in derision—a sort of double in which it both recognized and revoked itself. (201–2)

Why did the new order allow the resurrection of the images of unreason precisely at the moment of victory, when the process of exclusion seemed near completion? This is the question that must be addressed in order to understand the emergence of the fantastic.

II. 1789: The dream of reason.

In 1763, the Parliament of France started preparations for the transfer of cemeteries to the outskirts of Paris. The long trend towards making the city an image of life, a universal sign of bourgeois achievements, acquired legal formulation. One year later, in London, the dead were returning, reclaiming their space in the pages of social imagination: in 1764 the Gothic novel was born with the publication of Horace Walpole's *The Castle of Otranto*. It was not a friendly return. In the first chapter of Walpole's book, a wedding is taking place (a wedding that assures the continuity of the protagonist dynasty), when suddenly a giant helmet appears and kills the groom, thus casting a shadow over the future of the house. It is, as we later learn, a ghost of the past asserting his right to intervene in the present in order to redress an act of injustice: his own murder and the expropriation of his land. Within the microcosm depicted in the novel, the tools of reason seem powerless, and order can only be attained through the intrusion of the forces of unreason, by the use of old and "supernatural machinery".

This problematic of a repressed medieval epistemology resurfacing in the Enlightened society seems to shape the defining parameters of the fantastic: it is, for instance, the necessary background for Todorov's formulation of his theory that "uncertainty" conforms the central mechanism of fantastic art;[7] and it is the primary consideration of the psychoanalytic school[8] as well as the basic approach of social/historical analyses.[9] And yet, these critics do not address the central question: why did the bourgeoisie reactivate feudal visions at a time when it seemed to succeed in imposing its economic and political will?

Let us return to Goya's *Capricho 43*. As mentioned earlier, the plate adhered to the principles of Enlightenment: those "impossible" monsters, as Goya calls them, could only exist *outside* the domain of reason; the tension characteristic of the fantastic was produced by the simultaneous representation of two incompatible systems. The ambiguity of the message, nevertheless, seems to run deeper than this representational problem. The

title itself poses an enigma, since the word "sueño" in Spanish has several acceptions and can, for instance, be translated as both "sleep" or "dream." An earlier sketch of the *Capricho 43* contains a different inscription: at the base of the desk one can read "Universal Language. Drawn and Etched by Francisco Goya. Year 1792." At the top of the plate, one word: "Sueño". And the legend starts with the sentence "The artist dreaming."[10] One can safely assume, then, that it is the drean—and not the sleep—of reason that produces monsters. Baudelaire had accurately perceived this interpretation when in his poem "Les Phares" he refers to the *Caprichos* as "les cauchemars", the nightmares.

This semantic difference is a fundamental one. Instead of articulating a gesture of exclusion, *Capricho 43* proposes that there is indeed some continuity between the realms of reason and unreason—the latter being, in fact, a creation, a product of the former. The simple presence of irrationality, of otherness, within the boundaries of artistic discourse meant a negation of the principles of exclusion and confinement. But by establishing a relation of cause and effect, Goya implied something more than an affirmation of coexistence: the horizons of the bourgeois world create the inevitable threat of disorder.

The same year that Walpole's *Otranto* appeared, Johann Joachim Winckelmann published his *History of Ancient Art*. It was not a mere chronology of different periods or a descriptive report of diverse artistic creations. Instead, Winckelmann mapped out a system that would show how art originated, changed, developed from one form to another. Approximately at the same time, between 1749 and 1785, Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, published his monumental *Histoire Naturelle*. One of his important achievements was to extend the Earth's age well beyond the accepted biblical dates. With the 1779 volume *Epochs of Nature*, Buffon departed clearly from the medieval idea of a single divine creation to outline a world of progress and change, of constant transformation.

A new concept was thus spreading through Western Europe: the idea of History as a process. The seeds that allowed bourgeois society to conceive of itself as another "link" in the chain of time were sown. Reason as a monolithic, universal, and natural attribute of humanity began to be questioned when History introduced the possibility that the "self" could eventually become the "other".

In the eighteenth century, the first fractures in the monolith were scarcely visible, hardly perceptible yet as a threat. As Foucault says, "unreason reappeared as a classification, which is not much, but it nonetheless reappeared, and slowly recovered its place in the familiarity of the social landscape" (200). The first encounters with unreason during the Age of Enlightenment translated into a central cultural metaphor, that of marginality. The causes and sources of all threat to the social order were portrayed as "peripheral", located precisely in those same places of exclusion

that had slowly been erected at the outskirts of the city, at the point of intersection between the rural and the urban worlds: from the hospitals, the workhouses, the cemeteries, the new immigrant "faubourgs", a moral and physical disease emanated. And the monster in which the social imagination embodied the irrational was portrayed as a barbarian, a foreigner who introduced violence, madness, and disorder into a system conceived as dominated by reason.

Gothic literature gave a precise form to the problematic of reason and its banished other. Besides representing the threat of the irrational, it is a literature that fully articulates the notion of marginality, whether it be spatial or temporal. The settings of Gothic narrative are always situated either in remote epochs—*The Castle of Otranto*—or in distant, "peripheric", and "backward" countries—Potocki's *The Manuscript Found in Saragossa*, Radcliffe's *The Italian*, Beckford's *Vathek*, etc. The symbols of the bourgeois world are not yet openly present within the framework of representation. The city and its streets, for instance, are conspicuously absent in early fantastic literature. Fantastic literature does not adopt a new spatial configuration until the "liberation" of La Bastille and Bicêtre, until the "mobs" of the French Revolution rampaged the urban landscape, until the reign of terror publicly showed what the consequences of a bourgeois revolution could be. In the meantime, irrationality still appeared only in "places of confinement", within the walls of ancient monasteries or castles.

This revival of a feudal imagery in figures of the fearful creates an artistic paradox, for it is not the past that was feared but the visions on the outskirts of the future. And yet, for that future to be conceived at all, a discovery of the past, of historical process, was necessary. The Gothic became a sort of archeology of fear, a sadistic—the term here acquires its full historical significance—unearthing and reconstruction of irrational forms. Both Walpole and Beckford built and lived in replicas of medieval mansions.

Undoubtedly, the presence of these irrational signs, of these marginal images, still connoted an exotic intrusion. Ultimately, reason always triumphed, whether formally through the final rational explanation of seemingly supernatural events, or thematically, through the reasonable resolution of the narrative conflicts. But these narratives allowed unreason to reappear and, however briefly, to cast uncertainty over bourgeois epistemology. For a moment, irrationality was present and disorder menaced the principles of the reasonable society.

III. 1848: The assault on reason.

For Goya, the monsters of the *Caprichos* were still considered "impossible" within everyday life, within the parameters of reality. They existed only in the realm of visions, of dreams, of art. The legend in *Capricho 80* clearly states it: "If anyone could catch a denful of Hobgoblins and were to show it in a cage at 10 o'clock in the morning in the Puerta del Sol, he would need no other inheritance". But the plates themselves offer a somewhat different impression: the figures do not present clear contours; there are no orderly transitions between the different planes; the frontier between the images of "reality" and those of envisionment are blurred. For Baudelaire, these were the outstanding and significant features of Goya's art:

> Goya's great merit consists in his having created a credible form of the monstrous. His monsters are born viable, harmonious. No one has ever ventured further than he in the direction of the possible absurd. All those distorsions, those bestial faces, those diabolic grimaces of his are impregnated with humanity . . . In a word, the line of suture, the point of junction between the real and the fantastic is impossible to grasp. (430)[11]

As the French poet-critic implies, Goya's portrayal of irrationality does not project into another time or space. It appears *hic et nunc*, here and now. The metaphor of marginality, so fundamental for the emergence of the Gothic, seems, therefore, to be a less distinctive characteristic in Goya's representation of the fantastic. Perhaps Goya, situated on Europe's "periphery" but embracing the principles of Enlightenment,[12] had trouble establishing an imagery of differentiation. The fact is that the Napoleonic invasion of Spain in 1808 brought to the forefront the atrocities which a "civilized" country such as France was capable of committing. During the Peninsular Wars, unreason acquired the status of reality. In *The Disasters of War*, Goya does not discriminate: Frenchmen as well as Spaniards protagonize barbaric acts. And in this sense, the forces of civilization exhibited the same irrational values that primitive Spain had represented. The impossible monsters that reason dreamed, suddenly materialized within the boundaries of the *vraisemblable*: "I saw it," says Goya in *Disaster 44*. The revelation created an epistemological crisis. *Disaster 79* affirms it categorically: "Truth has died"; number 80 opens a question that will hover over the following centuries: "Will she live again?"

This crisis, so peculiar to Goya's circumstances, will nonetheless become the distinctive mark of fantastic literature in general. But how did unreason move from a mere presence in the scene of order to a position from which it could question reason on its own terms and with the same rights?

Why and how did irrationality break through the boundaries that excluded it to invade and shake the very foundations of order?

In 1848, at Fox Farm in the state of New York, the first *séances* of modern spiritualism were conducted. That same year, across the Atlantic Ocean, Marx and Engels published the *Communist Manifesto*, which contains the now famous introductory sentence: "A spectre is haunting Europe—the spectre of Communism". The language of esoterism connects two apparently unrelated events. When Marx adopted an image of the fantastic to depict a concrete political phenomenon he was both using dominant discourse as well as deconstructing a cultural metaphor. Throughout the nineteenth century, Europe portrayed itself as a world plagued by vague fears that tinged the imagination with colorful but imprecise menaces: the yellow scare, the red peril, the black or brown dangers, the Gold International . . . They all referred to specific problems and suggested that the social order was in danger, even though daily experience might disprove that they actually posed a threat. The empirical "testing" of social reality was not sufficient to dissipate the beliefs ingrained in bourgeois perception: these fears were the surface symptoms of a broader and deeper sickness whose manifestation revealed the extent of its underground presence. Louis Chevalier states it clearly: "Paris was described as a sick city . . . and much of the denunciation was directed against the sewers, drains and hospitals, all the places where the refuse of daily living piled up . . ." He adds that a series of correlations existed in public belief between these *loci* of unreason and "such social dangers as sickness, poverty, crime and prostitution; and riots and revolutions too" (206). Thus political, social, economic, even medical categories were fused into one single image of irrationality when they questioned or challenged the bourgeois world. These perils, no doubt, were considered immediate problems, but their true menace resided in what they projected towards the future. As E. J. Hobsbawm says,

> Just as the European middle classes of the 1840's thought they recognized the shape of their future social problems in the rain and smoke of Lancashire, so they thought they recognized another shape of the future behind the barricades of Paris, that great anticipator and exporter of revolutions. (1975:11)

Once again the idea of historical process assumed a key role in reshaping bourgeois consciousness. If the perception of historical change had been merely a spark that touched off the Gothic genre, by the middle of the nineteenth century it was becoming a hypothesis on which a vision of the future could be based. From it Marx, of course, proclaimed the inevitable destruction of capitalism, thus materializing in politicical terms the cultural metaphor of fear. The main critique of bourgeois society came not from those who absolutely rejected all its principles, but from those who

took its traditional "reasonable" premises to its ultimate and anti-bourgeois conclusions. A philosophical challenge had issued from within the framework of dominant discourse. In the course of a few decades, then, what had been secluded broke its silence and, from within, had managed to create its own voice.

The case of Pierre Rivière, an 1830's murderer studied by Foucault and his team of collaborators, is in this sense exemplary. The confusion that Rivière's monstrous double crime provoked in bourgeois epistemology lay, not so much in the nature or essence of the crime, as in the fact that Rivière *wrote* a confession explaining, with impeccable logic, his motives. Was he crazy, and, therefore, innocent; or was he sane, and, therefore, guilty? Could a monster expound reasons? Goya's diffuse contours had already announced this cognitive crisis which would, as the century advanced, turn into a severe identity crisis. "Alas! Victor"—one of the characters in *Frankenstein* will say—"when falsehood can look so much like truth, who can assure themselves of certain happiness?" (21)

In 1816, after the end of the Napoleonic Wars, the Congress of Vienna reordered Europe. A new era was beginning. At exactly the same time in Geneva a now famous meeting took place. Byron, the Shelleys, John Polidori, maybe even "Monk" Lewis, agreed one night that each would write a tale of terror: a new epoch of fantastic literature was also born. The "marginal" characters in this literary *séance* produced the two works that have since become cornerstones in the development of the fantastic: Polidori's *The Vampyre* and Mary Shelley's *Frankenstein. A Modern Prometheus.*

Some striking differences set these works apart from the Gothic, a genre that quickly faded away at the beginning of the century. Unreason—as Goya already anticipated—appears now much closer and its connotation as peripheral is less accentuated. Neither temporal nor spatial settings require medieval atmospheres or "primitive" surroundings. Even the places of confinement lose their predominant role. True, some of the old Gothic images still alternate with the new ones, but all in all there is clearly a new set of metaphors at work. In Polidori's novel part of the action does occur in Greece, but London salons also make their appearance. Both Frankenstein's monster and the vampire exist in contemporary time, and the former travels all through Europe, retracing the Napoleonic invasions.

Undoubtedly, threat is *hic et nunc*. Eugène Sue opens his *Mystères de Paris* (1842–1843) by calling the reader's attention to the fact that the barbarians and savages he will be introducing do not belong to remote countries but are to be found "among ourselves". And Saint-Marc Girardin, in the *Journal des Débats* of December 8, 1831, points out that,

> Every manufacturer lives in his factory like the colonial planters in the midst of their slaves, one against a hundred, and the subversion of Lyons is a sort of insurrection of San Domingo . . . The barbarians

> who menace society are neither in the Caucasus nor in the steppes of Tartary; they are in the suburbs of our industrial cities. (qtd. in Hobsbawm 1962:238)

Thus, working classes, ragged classes, and dangerous classes were associated to comprise a nucleus from which to draw fantastic images.

Movies have represented Frankenstein's monster as a proletarian figure. In Shelley's novel the association is not so blunt. The monster is, in reality, a simple distortion of bourgeois norm: too big; too ugly; dressed in clothes (the doctor's) too small for him. The vampire, on the other hand, does not deviate in looks, language or dress from the standard gentleman, but his behavior and his morals do prove his monstrosity.

Distortion is a new mechanism in the fantastic by which the frontiers between the real and the unreal become definitely blurred. And yet, by its own essence, distortion not only serves to portray monstrosity but also to reveal the familiarity of those images of unreason: just as the contours of norm are recognized in "the other", so too can the signs of monstrosity be discovered in the self. It is not surprising, therefore, that the name Frankenstein has come to denote the creature and not his creator. The psychological differentiation between the two beings is undoubtedly imprecise, permitting critics such as Harold Bloom to see the monster as Victor's *alter-ego*. The monster is, without any question, the doctor's creation, his literal "construction". And, in fact, the novel, as the subtitle suggests, invites us to read him as signifying the product of scientific and technological progress, the direct result of the industrialization process.

During this same period—that is, basically during the first two thirds of the nineteenth century—Marx's dialectical materialism and Darwin's theory of evolution erupted onto the European scene. The first acknowledged the idea that capitalism created its own contradictions and that society resulted from historical change; the second that man himself was nothing but the product of a biological process. How then could the bourgeoisie envision its own future? What lay ahead for humanity?

The Fall of the House of Usher (1839) has been interpreted as a representation of the fall of reason. When the narrator arrives at the old mansion,[13] he notices a crack in the foundations. He enters the house of Usher, descends through its labyrinthine hallways until the image of tension is finally, although vaguely, located: it is the ghostly figure of Madeline, the *twin* sister of Roderick Usher. This intrusion into Usher's internal world, this introspective search, acquires all the characteristics of an exploration of the subconscious. Of course, a systematic and scientific study of the "soul", that is of the "psyche", will not be formulated until the latter part of the century, but the grounds for the discovery of the sources of irrationality within the self were already laid out. The narrator in Poe's tale

soon finds out that the causes of Usher's troubles form an intrinsic part of his being: "He entered, at some length, into what he conceived to be the nature of his malady. It was, he said, a constitutional and a family evil . . ." (66). Once the internal, endemic nature of monstrosity has thus been acknowledged, the house—the home—can no longer serve as a place of security. The crack that the narrator perceives at the beginning foredoomed the final destruction of the House of Usher. The principles of exclusion and confinement prove useless in the mid-nineteenth century. Prince Prospero, in *The Masque of the Red Death* (1842), in spite of the walls lined with armed guards that protect his society from the plague, will be unable to keep death from striking amidst his guests.

The assault on reason, therefore, runs through the entire spectrum of bourgeois life, reaching its most hidden corners as it questions the self and the images of affirmation that served to displace the "ancien régime". The new order includes now, in its own reflection, a sense of distortion.

IV. 1917: The eclipse of reason.

In 1905, Einstein published his first theory of relativity, shattering the Newtonian concept of the world. Between 1914 and 1918, World War I presented the world with a horrifying spectacle of technological and mass killing. In October 1917, the Soviet Revolution triumphed, bringing into power what was to become a permanent communist government. A decade later, in 1929, the world economy collapsed. In a span of less than thirty years, the scientific, moral, political, and economic universe of the bourgeoisie seemed to have fallen into chaos.

During the same period of time, the avant-garde, the entire amalgam of "isms" erased the premises of the realistic contract. The fantastic—or marvelous, if one follows Todorov's definitions—extends its area of influence and becomes one of the dominant traits of the new art. For Georg Lukács, Kafka's work represents the prototype of modernism since it centers on portraying "this experience, this vision of a world dominated by *angst* and of man at the mercy of incomprehensible terrors" (1973:297). Once merely a presence at the margins of order, the signs of unreason now form the central representation of bourgeois culture: indeed a profound "metamorphosis" appeared to have taken place.

The turning point of this evolution may be situated in the events of La Commune, in Paris, in 1871. For the first time, even if only for a brief period, a worker's government, an "unreasonable" government, was in power at the center of the bourgeois world. It was more a symbolic act than a real threat but, as Hobsbawm says, "it frightened the wits out of

it [the bourgeois order] by its mere existence'' (1975:183). In *Tableaux du siège, Paris 1870–71*, Théophile Gautier described La Commune using the language that the fantastic had carved in the realm of representation. Underneath every city, writes Gautier, there are dark caverns containing wild beasts, monsters, and all such beings with a deformed soul. One day, somebody forgets to lock the gates of the caverns, and the city is invaded by the ''hyenas of 93'' and the ''gorillas of La Commune''.

The perceived monstrosity of the invasion evoked an equally barbarous response: the drastic measures taken to put down the Parisian revolution proved to be just as irrational as the events they were silencing. The massacre of revolutionaries and workers implied a total transformation of the reasonable premises that had inspired the reasonable society.

Fantastic art incorporated the new factors shaping bourgeois perception. R. L. Stevenson's *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) is a case in point. On the one hand, it reproduces the features of fantastic literature written during the ''assault on reason'': the space of representation is decisively contemporary; the irrational no longer inhabits only the places of confinement, but walks the open streets of the city; like Frankenstein's creature, Mr. Hyde is a product of progress and scientific development, and his monstrosity is simply a deformation of the norm.[14] And yet on the other hand, a new connotation emerges in Stevenson's novel revealing it to be a different manifestation of the fantastic. Hyde is Dr. Jekyll's creation. As is so often the case in the previous stage of fantastic art, the incarnation of a menacing ''otherness'' arises from within the foundations of reason. Irrationality is perceived as another component of the self, present within it, calling its integrity into question. The innovation resides in the fact that Hyde will ultimately replace Jekyll. Monstrosity becomes the product of an irreversible process.

> Hence, although I had now two characters as well as two appearances, one was wholly evil and the other was still the old Henry Jekyll, that incongruous compound of whose reformation and improvement I had already learned to despair. The movement was thus wholly toward the worse. (435)

The take-over by the forces of unreason is presented as inevitable, and thus historical development points toward the irrevocable disappearance of dominant culture.

Social evolution might eradicate the remnants of a primitive and barbarian past, but it also reveals, through its own postulates, the fragility of the bourgeois world and its eventual final transformation. For Maupassant, the new ''being'' destined to usurp ''man's'' place on Earth is *The Horla* (1886): ''Who is he? Gentleman, he is the one that will dethrone us, subjugate us, tame us'' (419).[15] The ideas of historical change and biolog-

ical evolution fuse into one single theory to which Maupassant appeals in suggesting a scientific authority for the concept of metamorphosis.

> The reign of man has ended . . . We are a small number, so few in this world, from the oyster up to man. Why not one more species, once the period which separates the successive appearances of all the various species is accomplished? (445)

No order is permanent; the new reign of the monstrous is perfectly plausible.

Faced with this eventuality, the solutions adopted by the bourgeoisie in order to negate its own idea of historical progress will reveal, as the events of La Commune anticipated, the full extent of the crisis affecting dominant epistemology. In *The Turn of the Screw* (1898), Henry James clearly delineates the terms of the conflict: the governess' fears, although awakened by the figures of the un-dead servants, become real threats to her *persona* when associated with the emancipatory demands of the children: "He [Miles] had got out of me that there was something I was much afraid of and that he should probably be able to make use of my fear to gain for his own purpose, more freedom" (59). The same principles of liberty that had been used a century ago to dismantle the "ancien régime" appear now to challenge the institutions of order embodied by the governess. Dr. Jekyll, in his moments of "lucidity", will approach the same problematic, preferring "the elderly and discontented doctor" to "the liberty, the comparative youth" of Mr. Hyde (442).[16]

In the final scene of *The Turn of the Screw*, the governess "kills" young Miles—and thus creates a confusion as to who is the real monster. This irrational act becomes the logical response to the menace posed to the house, of whose well-being and proper conduct the governess is in charge.

> Here at present I felt afresh—for I had felt it again and again—how my equilibrium depended on the success of my rigid will, the will to shut my eyes as tight as possible to the truth that what I had to deal with was, revoltingly, against nature. I could only get on at all by taking "nature" into my confidence and my account, by treating my monstrous ordeal as a push in a direction unusual, of course, and unpleasant, but demanding, after all, for a fair front, only another turn of the screw of ordinary human virtue. (86)

Reason thus proves to be inadequate in dealing with the new situation, while extraordinary and even criminal measures are rationalized as a necessary extension of normal values. Jekyll-Hyde commits suicide. The narrator in *The Horla* opts for burning down his house—servants included—and the tale ends with premonitory words: "I will have to kill myself . . ." To destroy order so as to preserve order: this suicidal gesture will find in the

1920's and early 1930's concrete political formulations in fascist programs and ideals.

A central, crucial paradox, therefore, dominates the cultural panorama at the turn of the century: the discourse of reason that served to promote and justify the ascent of the bourgeois world now articulates its own negation. The premises of that discourse will be used precisely by that sector that had been excluded from the rational world to build an alternative society: the discourse of reason will shape the voice of the working class. This epistemological "exchange" could not fail to produce a crisis in language, in representation. How could otherness be distinguished from the self? Rimbaud's phrase "je est un autre" becomes, in this sense, a true summary of the problematic that plagued the cultural world of the bourgeoisie. "Distortion," says Lukács in "The Ideology of Modernism", "becomes as inseparable a part of the portrayal of reality as the recourse to the pathological. But literature must have a concept of the normal if it is to place distortion correctly, that is to say, to see it as distortion" (1973:293).

It becomes, then, increasingly more difficult to assign a profile as well as a place of containment to the images of monstrosity. Ghosts, spectres, monsters tend to disappear. In their place, a vacuum emerges, something—as Rosemary Jackson points out in regard to Lovecraft—that can only be registered textually as an absence. The Horla is, of course, invisible, capable of manifesting itself through each and all of the familiar objects that populate everyday life. The progressive masking and remasking of evil seems to reach an ultimate revelation: behind all those disguises stands the void, the *gouffre*. As Marcel Brion says, "emptiness has no form, but is capable of assuming them all" (113). Irrationality has, therefore, finally broken its chains of confinement and extends its presence across the entire social landscape.

V. Epilogue: Saturn devouring his children.

One of the secret "black" paintings in Goya's house, the Quinta del Sordo, is entitled "Saturn devouring his children": a monstrous Saturn, blood dripping from his mouth, stands in the foreground; behind and around him there is only darkness. Goya's inspiration for this painting might have come from Vergniaud's speech to the Assembly in Paris, in 1793: "So, Citizens, we had reason to fear that the Revolution, like Saturn devouring all his children one after the other, might give rise finally to despotism with the calamities that go with it" (qtd. in Paulson 24).

From 1816 on, as Lukács states, the concept that "revolutions constitute necessary, organic components of evolution" (1962:28) became ingrained in dominant epistemology. With it arose a vision that the road of

humanity, the road of bourgeois civilization, of reason, constituted a stage, a constant dynamic process that generated its own contradictions, its own negation. Saturn is the god that brings civilization; associated with Chronos, he incorporated the notion of Time as an agent of destruction. He thus becomes, at the end of the eighteenth century, a symbol of History, of historical process. Faced with the fear that the creatures he has procreated will rebel against him, Saturn destroys them: from creator he metamorphoses into destructor, killing his own continuity, his "self".

The dream of reason produces monsters: the offspring of Enlightenment threatened from within to terminate the order that the bourgeois revolution instituted in the name of progress. Civilization devours its own propositions. The new epistemology that had tried to exclude irrationality from its universe found itself instead defining boundaries, modifying its own premises in order to constantly relocate its margins, its space.

All these paradoxes, already articulated in Goya's work, comprise the core of the fantastic. The historical development of fantastic literature traces for us the transformation and legitimization of the discourse of unreason within the parameters of the "reasonable" society.

José B. Monleón
University of California, Los Angeles

NOTES

1. The arguments discussed in this article are further developed in my book *A Specter Is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic* (Princeton: Princeton University Press, 1990). It is published with permission from the Princeton University Press.
2. Translated into English as *The Proverbs*. A more accurate translation would be "the absurdities".
3. It is the only sketch that includes a title.
4. See Michel Foucault, *Madness and Civilization*.
5. This does not necessarily imply that Cervantes rejects all medieval values. On the contrary, some of the ideals of justice, for instance, are portrayed positively. But the overall feudal world view is definitely discarded.
6. Cervantes carries out an identical argument in relation to the characteristics of art: "I have never yet seen any book of chivalry that puts together a connected plot complete in all its members, so that the middle agrees with the beginning, and the end with the beginning and the middle. On the contrary, they construct them with such a multitude of members that it seems as though they meant to produce a chimera or monster rather than a *well-proportioned* figure. And besides all this they are harsh in their style, incredible in their achievements, licentious in their amours, uncouth in their courtly speeches, long-winded in their battles, silly in their arguments, absurd in their travels, and, in short, lacking in anything resembling intelligent art. For this reason they deserve to be banished from the Christian commonwealth as a worthless breed" (374).
7. "The fantastic", says Todorov, "is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event. . . . The fantastic occupies the duration of this uncertainty". Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Ithaca: Cornell University Press, 1975) 25. Todorov's structuralist

approach forces him not to consider the changing historical meaning of words such as "natural" and "supernatural". Could an inclusive epistemology, one that has not discarded supernatural events as "unnatural", create uncertainty about the "nature" of these events?

8. Freud's theory of repression in "Das Unheimlich" accounts for both the act of exclusion and the reappearance of the suppressed in an uncanny form.

9. Rosemary Jackson, for instance, argues that fantastic literature voices everything that society represses: "The shadows on the edges of bourgeois culture are variously identified as black, mad, primitive, criminal, socially deprived, deviant, crippled, or (when sexually assertive) female". Rosemary Jackson, *Fantasy, The Literature of Subversion* (London and New York: Methuen, 1981) 181.

10. There is no doubt that in this case it means dreaming, since the present participle, "soñando", does not carry the double acception; "durmiendo" would have been the appropriate word for sleeping.

11. The translation is mine.

12. Goya was an *afrancesado*, that is, an admirer and follower of French civilization.

13. The old mansions in ruinous state—as oppposed to the old but intact castles and monasteries of the Gothic period—that proliferate in the fantastic literature of this period are again another manifestation of distortion, both in the sense of physical "deformation" and of dynastic "degeneration".

14. As opposed to Frankenstein's monster, Mr. Hyde is "smaller" than his creator, Dr. Jekyll, and therefore the clothes he wears are too big.

15. The translation is mine.

16. The generation conflict between children/governess, youth/old age, also reveals the lack of confidence the bourgeoisie projects onto its own future.

WORKS CITED

Ariès, Philippe. *The Hour of Our Death*. New York: Random House, Inc., 1981.

Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*, vol. IV. Paris: Calmann Lévy, Editeur, 1880.

Brion, Marcel. *Art fantastique*. Paris: Editions Albin Michel, 1961.

Cervantes, Miguel de. *Don Quixote*. The Ormsby Translation, Revised. Eds. Joseph R. Jones and Kenneth Douglas. New York: W. W. Norton & Co., 1981.

Chevalier, Louis. *Laboring Classes and Dangerous Classes*. New York: Howard Festig, Inc., 1973.

Foucault, Michel. *Madness and Civilization*. New York: Random House Inc., 1965.

Hobsbawm, E. J. *The Age of Capital 1848-1875*. New York: New American Library, A Mentor Book, 1975.

———. *The Age of Revolution 1789-1820*. New York: New American Library, A Mentor Book, 1962.

James, Henry. *The Turn of the Screw*. New York: Gerald Willen, Thomas Y. Crowell Company, 1969.

Lukács, Georg. *The Historical Novel*. London: Merlin Press, 1962.

———. *Marxism and Human Liberation*. New York: Dell Publishing Company, Inc., 1973.

Maupassant, Guy de. *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*. Paris: Editions Garnier Frères, 1976.

Paulson, Ronald. *Representations of Revolution (1789-1820)*. New Haven: Yale University Press, 1983.

Poe, Edgar Allan. *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe*. Garden City, N.Y.: Doubleday and Company, Inc., 1981.

Shelley, Mary. *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. New York: The New American Library, Inc., 1965.

Stevenson, Robert Louis. *The Works of Robert Louis Stevenson*, Vailima ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1922.

Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. New York: Dover Publications, Inc., 1966.

Mester, Vol. xix, No. 2 (Fall, 1990)

¿Qué es lo neofantástico?

La historia de la literatura está jalonada por conceptos o abstracciones que intentan definir su curso y trazar un mapa de sus direcciones y de sus isobaras. Esa terminología es acuñada, a veces, por el mismo movimiento que produce un grupo de obras y que las identifica desde los colores de su bandera: modernismo, surrealismo, existencialismo, etc. Esto en lo que respecta a un período literario o movimiento. Mucho más resbaladizo es el terreno de los géneros literarios, que requiere un conjunto de obras afines antes de poder acotarlas en una poética o retórica. La dificultad nace, justamente, de ese esfuerzo por definir común denominadores en obras aparentemente heterogéneas y sin un nexo afín. Más allá de su brevedad, ¿qué homologa a las narraciones cortas de la Biblia, *Las mil y una noches* y el *Decamerón* con los cuentos modernos que comienzan a escribirse de Edgar Allan Poe en adelante? En este caso, es evidente que la brevedad por sí sola no basta para fijar un criterio genérico. El cuento moderno, tal como lo entendemos a partir de Poe, que elabora la primera poética del género, difiere considerablemente en su concepción, organización y funcionamiento de formas allegadas que le preceden. Con Poe, el relato breve adquiere una tesitura, una concentración y estructura que no tenían sus prolegómenos. Poe define no solamente lo peculiar de su longitud —texto que se lee de una sentada—, sino otros rasgos distintivos: el efecto singular, por ejemplo, que controla y determina la disposición del argumento, que fija la composición del texto y que establece interrelaciones entre sus partes. Desde esos rasgos, Poe vertebró una forma que se distingue radicalmente de otras formas breves que le anteceden. Desde Poe no podemos hablar indiscriminadamente de "cuentos" para referirnos a narraciones breves: será cuento solamente aquel que se avenga a la preceptiva fijada por el maestro norteamericano. No se trata de una fórmula o de una matriz rígida e inviolable. Un criterio tan estrecho invalidaría como cuentos formas posteriores que se desvían del modelo establecido por Poe; pero desde Poe el relato breve adquiere una fisonomía, una coherencia y un equilibrio estructural que excluye formas invertebradas, anteriores o

posteriores. Y si para las primeras reservamos el nombre de cuentos, hablamos de las segundas como "relatos".

Mucho menos claro ha sido el caso del género fantástico. Si respecto al cuento, su sola brevedad confundió o equivocó a muchos —se definió como cuentos relatos que por su extensión podrían serlos pero que por todos sus otros rasgos se resistían a entrar en esa categoría—, respecto al relato fantástico la presencia de un elemento fantástico en una obra perfectamente realista bastó para que habláramos de literatura fantástica. En Hispanoamérica, y en particular en la Argentina, la denominación "literatura fantástica" se ha empleado con ambigüedad excesiva. En su estudio *El cuento fantástico*, de 1968, Emilio Carilla anota: "Porque es evidente que bajo la denominación de literatura fantástica abarcamos un mundo que toca, en especial, lo maravilloso, lo extraordinario, lo sobrenatural, lo inexplicable. En otras palabras, al mundo fantástico pertenece lo que escapa, o está en los límites, de la explicación 'científica' y realista; lo que está fuera del mundo circundante y demostrable" (20). Nótese el sentido lato con que Carilla maneja la idea de lo fantástico. Para definir lo fantástico recurre a nociones como "lo maravilloso" y "lo extraño" (lo inexplicable) que constituyen géneros autónomos y diferenciados de lo fantástico propiamente dicho. Con la misma libertad se sugiere que "el primer relato fantástico propiamante dicho, en la Argentina, es el *Santos Vega* de Mitre" (Cócaro 13), o, tal vez, el remoto poema de Barco Centenera, *La Argentina*, del siglo XVII (Barrenechea ix-x). Un criterio tan voluble del género abre sus puertas a cualquier texto que contenga un elemento de maravilla. Literatura fantástica serían, así, Homero y Shakespeare, Cervantes y Goethe. Definir como literatura fantástica una obra por la mera presencia de un elemento fantástico es inconducente; equivaldría a definir una obra como tragedia solamente porque contiene uno o más elementos trágicos, o a definir un cuento por la brevedad de su texto. O, como observa Alfonso Reyes en *El deslinde* respecto al texto literario en general: "El aleteo de algunas furtivas frases literarias en una obra no literaria no basta para definir a esa obra como literaria" (33).

La definición de una forma literaria busca facilitar el estudio de esa forma, comprender sus posibilidades y límites y distinguir su función y funcionamiento de formas semejantes. Solamente en las últimas décadas, desde el pionero estudio de P. G. Castex, *El cuento fantástico en Francia*, de 1951, la literatura fantástica ha sido objeto de un estudio más sistemático.[1] Según algunos de estos estudios, mucho de lo que hemos dado en llamar "literatura fantástica", no lo sería. ¿Qué distingue y separa al género fantástico de géneros vecinos o afines? La mayor parte de los críticos que se plantean este interrogante coinciden en señalar *la capacidad del género de generar algún miedo u horror*. Para Louis Vax, por ejem-

plo, "el arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real.... Lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica" (1960:6).

Roger Caillois coincide con Vax y define la literatura fantástica como "un juego con el miedo". Para salvar la distancia que media entre el mundo sobrenatural de las hadas y los milagros y nuestro mundo regido por leyes inmutables establecidas por las ciencias, Caillois propone dos conceptos diferenciantes —lo maravilloso y lo fantástico—, para explicar:

> El universo de lo *maravilloso* está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias... En lo *fantástico*, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes, hasta entonces, eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición (11).

Caillois ilustra la mecánica y los efectos de estos dos géneros con un ejemplo muy persuasivo. Toma el romance medieval de los *Tres Deseos*, difundido en toda Europa, y que en Francia se conoce en la versión clásica de Charles Perrault, y lo confronta con lo que podría considerarse su versión moderna, el cuento del escritor inglés William W. Jacobs, "The Monkey's Paw" (La pata del mono). Recordemos muy brevemente el relato de Perrault:

> Un leñador socorre a un hada, quien como recompensa le concede la realización inmediata de tres deseos a su elección. Maravillado, y con su mujer, se lanza a la búsqueda de los tres deseos más provechosos. Atolondradamente, ante la escasa porción de carne que se le sirve, desea en alta voz una morcilla humeante de una vara de largo, la que aparece inmediatamente. Un deseo perdido. La mujer, irritada, pide que la morcilla se quede pegada a la nariz del campesino imprudente, lo que en seguida se realiza. El segundo deseo ha sido así despilfarrado y no queda más recurso que utilizar el tercer deseo para librar al desdichado leñador de la morcilla que lo desfigura (Caillois 12-13).

La versión del tema en el cuento de Jacobs es una viñeta de la vida moderna: la casa de una pareja de jubilados, en una noche de invierno, con el hogar encendido, el padre y su único hijo, ya mayor, juegan al ajedrez junto al fuego mientras la mujer teje plácidamente cerca de la chimenea y todos esperan a un huésped que finalmente llega a pesar de la noche fría,

húmeda y de mucho viento. La visita, el sargento Morris, les presenta una pata de mono investida de poderes mágicos por un viejo faquir de la India: tres hombres pueden pedirle tres deseos. Esa misma noche, después que el sargento deja la casa, el padre, incrédulo, pide, a instancias de su mujer, doscientas libras para pagar la hipoteca de la casa. El sargento les había advertido que las "cosas ocurrían con tanta naturalidad que parecían coincidencias". A la mañana siguiente y hacia el mediodía un representante de la fábrica donde trabaja el hijo viene a informarles que al hijo lo agarraron las máquinas hiriéndolo de muerte. La compañia niega toda responsabilidad en el accidente, pero en consideración a los servicios prestados por el hijo le remiten doscientas libras. El primer deseo ha sido cumplido.

Una semana después, en medio de la noche, la mujer, abatida por la pérdida, le pide al marido: "Sólo hemos pedido un deseo. Le pediremos otro más. Busca la pata y pide que nuestro hijo vuelva a la vida". El marido, que ha visto el cuerpo destrozado e irreconocible del hijo, le recrimina "Estás loca", pero finalmente asiente, y pide: "deseo que mi hijo viva de nuevo". Imposible reproducir la atmósfera de terror y miedo gótico que suscita el relato. Baste decir que en la oscuridad opresiva ("la vela se había consumido"), el frío cortante, los golpes furtivos en la puerta de entrada y la mujer que enajenada baja del cuarto a abrir la puerta (al hijo que vuelve), el marido sólo piensa en cómo evitar el pavoroso e inaudito encuentro con la horripilante figura del hijo destrozado. Toma la pata de mono y frenéticamente balbucea el tercer y último deseo. Los golpes cesan y al abrir la puerta, "el camino estaba desierto y tranquilo".

"La estructura de los dos relatos", explica Caillois

> es estrictamente paralela. No obstante, atendiendo al detalle, no hay entre ellos únicamente la diferencia que existe entre lo divertido y lo atroz. Un contraste fundamental opone las condiciones mismas de una y otra aventura. Tres prodigios que violan el orden natural de las cosas marcan la decepción de los campesinos en el cuento popular. En el relato de Jacobs, la influencia del talismán fantástico, la pata de mono, que gobierna el desarrollo de los hechos, no es legible más que en un encadenamiento de causas que no obstante permanecen equívocas. Los tres deseos son satisfechos sin ruptura manifiesta del orden del mundo: un accidente en una fábrica, el pago de una indemnización, los golpes dados a la puerta de una casa durante la noche. Todo se explica sin duda por el poder maléfico de la pata de mono, pero quien no estuviera en el secreto, quien omitiera el poder de la reliquía fatal, no descubriría en el drama más que coincidencias y autosugestión. Sin embargo, en las leyes inmutables del universo cotidiano se ha producido una fisura, minúscula, imperceptible, dudosa, suficiente no obstante para abrir paso a lo espantoso (13-14).

En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a la tinieblas del más allá —como una insinuación de lo sobrenatural—, y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío. Tal escalofrío no se da en el relato de Perrault y no puede darse en el reino de lo maravilloso en general donde la ciencia es todavía una maravilla más y la realidad misma no es menos mágica y maravillosa que las magias y maravillas que pueblan los cuentos de hadas. Por eso, para Caillois, lo fantástico "no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimeinto de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros. Si en adelante el prodigio *da miedo* es porque la ciencia lo destierra y porque se lo sabe inadmisible, espantoso" (12).

Tal momento ocurre entre los años 1820 y 1850 cuando, según Caillois, este género inédito distribuyó sus obras maestras: Hoffmann nace in 1778; Poe y Gogol en 1809. Entre esas dos fechas nacen William Austin (1778), Achim von Arnim (1781), Charles Robert Maturin (1782), Washington Irving (1785), Balzac (1799), Hawthorne (1803) y Mérimée (1805), o sea, todos los primeros maestros del género. Dickens (1812), Sheridan le Fanu (1814) y Alexis Tolstoi (1817) siguen de cerca.

En mayor o menor medida, casi todos los críticos que han estudiado el género coinciden en definir lo fantástico por su capacidad de generar miedo en el lector. H. P. Lovecraft lo dice rotundamente: "Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente un sentimiento de *temor* y de *terror*, la presencia de mundos y poderes insólitos" (16). También Peter Penzoldt ha insistido en que "a excepción del cuento de hadas, todos los relatos sobrenaturales son *historias de miedo*" (9). Y a pesar de la *boutade* de Todorov, en el sentido de que si para determinar lo fantástico el sentimiento de miedo debe asaltar al lector, "habrá que concluir que el género de una obra depende de la sangre fría del lector" (40), puesto a definirlo restaura el horror o el miedo como el efecto hacia el cual avanza toda la maquinaria del relato, como su inevitable razón de ser. El miedo era una forma de cuestionar la infalibilidad del orden racional: ocurre lo que no puede ocurrir, lo imposible deviene posible, sin violar el orden científico de la realidad se le hace una zancadilla y se le obliga a ceder. O, como ha explicado Caillois, "lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para poder mejor devastarlo... Aparece apenas antes del siglo XVIII, contemporáneo del Romanticismo, y a manera de compensación de un exceso de racionalismo" (21).

Si lo fantástico es reconocible e identificable desde ese efecto que todos los críticos del género han definido como su rasgo distintivo, ¿cómo clasificar y nombrar aquellos relatos que contienen elementos fantásticos pero

que no se proponen asaltarnos con algún miedo o terror? ¿Cómo definir algunas narraciones de Kafka, Borges o Cortázar, de indiscutible relieve fantástico pero que prescinden de los genios del cuento maravilloso, del horror del relato fantástico o de la tecnología de la ciencia ficción? Por supuesto que no se trata de una mera taxonomía. Se trata de una comprensión más a fondo de sus propósitos y alcances; se trata de fijar una visión que justifique su funcionamiento; se trata, en resumen, de establecer una poética de este tipo de relato que nos impresiona como fantástico (ya que no hay hombres que se conviertan en insectos o axolotls o que sean inmortales), pero que difiere radicalmente del cuento fantástico tal como lo concibe y practica el siglo XIX.

Cortázar fue el primero en expresar su insatisfacción respecto al rótulo generalizado. En su conferencia en La Habana, ya en 1962, decía a propósito de la filiación genérica de sus relatos breves: "Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre" (1962:3). Lector apasionado de la literatura gótica y devoto traductor de dos volúmenes de cuentos de Poe, sabía demasiado bien que a pesar de los trazos fantásticos que contenían sus cuentos (un personaje que vomita conejos, una familia que cohabita con un tigre, inexplicables ruidos que desalojan de la casa a una pareja de hermanos), no eran relatos fantásticos. Eran otra cosa: un nuevo tipo de ficción en busca de su género. En 1975, en las conferencias en Norman, Oklahoma, ratificó y amplió esa sospecha del 62 respecto al género de sus relatos. Reconoce lo que su narrativa debe a los maestros de lo fantástico y lo que la sitúa en otro plano, dentro de un género nuevo que si derivó de aquél, responde, en cambio, a una percepción y a una poética diferentes. Oigamos:

> Las huellas de escritores como Poe están innegablemente en los niveles más profundos de mis cuentos, y creo que sin "Ligeia", sin "La caída de la casa de Usher", no hubiera tenido esa disposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lanza a escribir como la única manera de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de *lo otro*. Pero algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia esa otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica *tradicional* para su celebrado "pathos", que no se encontraba en la escenografía verbal que consiste en desorientar al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y *al miedo*... La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad... Así llegamos a un punto en que es posible reconocer mi idea de *lo fantástico dentro de un registro más amplio y más abierto* que el predomi-

> nante en la era de las novelas góticas y de los cuentos cuyos atributos eran los fantasmas, los lobo-humanos y los vampiros (1983:66-67).

Es evidente el esfuerzo de Cortázar por deslindar el territorio de lo que él llama "lo fantástico tradicional" de ese otro en el que habita su obra. No le interesaba el primero, que había dado su medida en el siglo XIX, pero que continuaba repitiendo sus trucos y fórmulas en el XX. Se lo dijo sin ambages a Ernesto González Bermejo en 1978:

> Mientras hay un público inmenso que admira los cuentos fantásticos de Lovecraft —público que se sentirá horrorizado por lo que voy a decir—, a mí personalmente no me interesan en absoluto porque me parece un fantástico totalmente fabricado y artificial... Lovecraft empieza por crear un decorado que ya es fantástico pero anacrónico, parece cosa del siglo XVIII o XIX. Todo sucede en viejas casas, en mesetas azotadas por el viento o en pantanos con vapores que invaden el horizonte. Y una vez que consiguió aterrorizar al lector ingenuo, empieza a soltar unos bichos peludos y maldiciones de dioses misteriosos, que estaban muy bien hace dos siglos, cuando eso hacía temblar a cualquiera, pero que actualmente, por lo menos para mí, carece de todo interés. Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre Ud. y yo, o en el Métro, mientras Ud. venía a esta entrevista (42).

Como Borges y Bioy Casares, que en su *Antología* de 1940 mezclaron relatos de géneros y períodos varios bajo la denominación "fantástica", también Cortázar —con incomodidad, con reservas y aclaraciones— siguió empleando ese término, que define un género muy particular, para nombrar ficciones que se apartan considerablemente de los propósitos, técnicas y manejo del género fantástico. Y como Cortázar, también Bioy, en su prólogo a la *Antología* de 1940, reconoció que el término "fantástico" que los antologistas empleaban para narraciones tan diferentes en aproximación y tan distantes en el tiempo se prestaba a malentendidos y equívocos. Bioy aclara que "no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos"; y reconoce que "como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés" (7-8).

Quedaba claro que los cuentos de un Borges, de un Cortázar y, para el caso, de un Kafka, muy poco tenían que ver con el género fantástico como se concibió en el siglo XIX y como lo seguían practicando en el XX algunos escritores pasatistas a lo Lovecraft quien, naturalmente, definía la ficción fantástica por su voluntad aterrorizadora. Kafka, en cambio, quedaba excluido de las antologías que se ajustaban a un criterio estricto y minimalista del género, como la de Roger Caillois. Louis Vax y Tzvetan Todorov coinciden en excluir "La metamorfosis" como espécimen de lo fantástico. El primero concluye que ese cuento, "antes que al género

fantástico, corresponde al psicoanálisis y a la experiencia mental... Su aventura es más trágica que fantástica'' (1965:85). Y Todorov aclara respecto al mismo texto: ''El discurso fantástico parte de una situación perfectamente natural para alcanzar lo sobrenatural, mientras que 'La metamorfosis' parte de un acontecimiento sobrenatural para darle, en el curso del texto, un aire más y más natural... Kafka trata lo irracional como parte del juego: todo su mundo obedece a una lógica onírica que nada tiene que ver con lo real... El discurso kafkiano abandona lo que hemos definido como la segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada en el interior del texto (entre lo extraño y lo maravilloso) y que caracteriza más particularmente los ejemplos del siglo XIX'' (180–183).

Mientras la crítica fue registrando el alejamiento de la obra de Kafka del género fantástico, resultó más claro que se acercaba a un tipo de relato fantástico más próximo a la definición de Cortázar que a la de Caillois, Vax y Todorov. Walter Benjamin había dicho respecto al autor de *El proceso*: ''No tenemos la doctrina que las parábolas de Kafka interpretan'' (122). Quería decir que sus parábolas trascendían nuestras coordenadas lógicas y que nuestros códigos racionales eran insuficientes para descifrar sus metáforas. Naturalmente. Respondían a una visión de la realidad inédita todavía, una realidad ''maravillosa'', como la llama Cortázar, para explicar: ''Maravillosa en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones'' (García Flores 10–11). Y si todo el mundo de Kafka obedece a una lógica onírica —como decía Todorov—, esas imágenes surreales no han sido acuñadas para provocar miedos o terrores sino para cartografiar esa realidad segunda de la que hablaba Cortázar y cuya doctrina no ha sido postulada todavía excepto desde esas parábolas y metáforas de la literatura.

A esas imágenes de la otredad alude Cortázar en su definición de lo fantástico: ''Para mí lo fantástico'' —explica— ''es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir'' (González Bermejo 42). No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural —como se propuso el género fantástico en el siglo XIX—, sino esfuerzos orientados a intuirla y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida. Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación ''neofantásticos'' para este tipo de relatos. Neofantásticos porque a pesar de pivotear alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*.

Vamos a tratar muy brevemente cada uno de estos elementos. Por su *visión*, porque si lo fantástico asume la solidez del mundo real —aunque para "poder mejor devastarlo", como decía Caillois—, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una "fisura" o "rajadura" en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es —como decía Johnny Carter en "El perseguidor"— una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad. Borges lo dice de otra manera. Su ensayo "Avatares de la tortuga" concluye con la siguiente reflexión: "Nosotros hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos *intersticios de sinrazón* para saber que es falso" (156). Gran parte de la obra de Borges se nutre de esas paradojas que, como la de Zenón de Elea, son intersticios de sinrazón, momentos de insomnio del sueño de la razón.

En lo que toca a la *intención*, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico. Ni "La Biblioteca de Babel", ni "La metamorfosis" ni "Bestiario" nos producen miedo o temor. Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. La primera frase de "La Biblioteca de Babel" declara su intención metafórica: "El universo (que otros llaman la Biblioteca)..." Para definir el caos del universo, Borges escoge, como vehículo de la metáfora, su antípoda, una biblioteca que representa la ordenación del conocimiento humano, pero la afantasma poblándola con libros ilegibles. Lo insólito de su condición constituye, sin embargo, su mensaje más poderoso: si una biblioteca representa la ordenación del conocimiento humano, ese orden es un orden ficticio; el orden del mundo real, en cambio, es opaco, ilegible, caótico, como la Biblioteca de Babel.

También en los cuentos de Cortázar el elemento fantástico —los ruidos de "Casa tomada", el tigre de "Bestiario" y los conejos de "Carta a una señorita en Paris"— son portadores de un sentido metafórico. Su irrupción en el relato no son arbitrios o desboques de la imaginación. Constituyen la resolución metafórica a las situaciones y conflictos planteados en el cuento. Ese lenguaje segundo —la metáfora— es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación. La metáfora corresponde a la visión y descripción de esos

agujeros en nuestra percepción causal de la realidad. Adoptando un término acuñado por Umberto Eco en *Obra abierta* propuse llamarlas "metáforas epistemológicas".[2] Para Eco aludían a la condición de las obras de arte como complementos del conocimiento científico y, por lo tanto, no podían decir nada que no estuviera ya dicho por las ciencias: el canal más autorizado, para Eco, del conocimiento del mundo. Mi uso del concepto es más restringido y difiere del sentido atribuido por Eco. Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son "complementos" al conocimiento científico sino *alternativas*, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla. Las he definido también como una geometría no euclidiana que puede superar los límites y cortedades de la geometría euclidiana. Es evidente que la transformación de Gregorio Samsa en insecto en el cuento de Kafka obedece a una intención metafórica: su problemática relación con su familia, su soledad y alienación no están explicadas sino desde su metamorfosis. "Nadie puede saber qué es un animal, qué ve o qué siente" —decía Cortázar (1978:39). Hay una cierta opacidad en la metáfora de Kafka, como la hay en el axolotl de Cortázar. Pero si supiéramos qué siente el insecto o qué ve un axolotl mucha de la eficacia de las dos conversiones se hubiera perdido. Esa deliberada ambigüedad define otro rasgo de estas metáforas: lo incierto de sus tenores y, a veces, su condición de innombrables. "Casa tomada" admite una multiplicidad de interpretaciones según el sentido que atribuyamos a los enigmáticos ruidos: masas peronistas, chismes de vecinos o dolores del parto. Estas interpretaciones son ajenas al relato mismo. El texto se calla, pero ese silencio o ausencia es, frecuentemente, su más poderosa declaración.

Finalmente, en lo que toca a la mecánica o *modus operandi* de estas narraciones hay que decir que se diferencian considerablemente del cuento fantástico. Todorov tenía razón cuando objetaba al relato de Kafka que "el acontecimiento extraño no apareciera después de una serie de indicaciones indirectas como la suma de una gradación y que estuviera ya contenido en la primera frase del relato". Y explicaba: "El discurso fantástico parte de una situación perfectamente natural para alcanzar lo sobrenatural..., mientras que 'La metamorfosis' parte de un acontecimiento sobrenatural para darle, en el curso del texto, un aire más y más natural... El discurso kafkiano abandona lo que hemos definido como la segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada en el interior del texto" (183). Naturalmente, no le interesa asaltar al lector con esos miedos que constituyen la razón de ser del cuento fantástico. Para que ese miedo se produzca, la narración fantástica asume la causalidad del mundo, reproduce la realidad cotidiana tal como la conocemos en el comercio diario con la vida y monta una maquinaria narrativa que gradual y sutilmente la socava hasta ese momento en que esa misma causalidad de la que se partió cede y ocurre, o pareciera que va a ocurrir, lo imposible: el hijo muerto

destrozado por las máquinas de "La pata de mono" golpea a la puerta de la casa de los padres. El relato neofantástico prescinde también de los bastidores y utilería que contribuyen a la atmósfera o *pathos* necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*: "Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl" (1964:161). Pero mientras el cuento fantástico se mueve en el plano de la literalidad, de los hechos históricos del argumento —los golpes furtivos que se oyen en la puerta de la casa de la pareja jubilada en "La pata de mono", corresponden, en efecto, al regreso histórico del hijo muerto—, el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos: no es Nico, el hermano muerto del personaje de "Cartas de mamá", quien reaparece al final del cuento, sino la proyección de Nico en la conciencia acosada por la culpa y el remordimiento de Laura y Luis. Tampoco es Pierre, en "Las armas secretas", una reencarnación del soldado alemán que violó a Michèle —como más de un comentarista ha interpretado—; Michèle proyecta su trauma de la violación en la persona de Pierre; la metamorfosis de Pierre a lo largo del relato va registrando, como en un espejo, los ángulos, aristas y circunstancias del trauma de Michèle. Pierre se convierte en el soldado alemán, pero solamente como una metáfora del trauma de Michèle, no en el plano histórico como en los cuentos fantásticos, aunque el relato no lo declare así.

Digamos finalmente que si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.

Propuse la denominación *neofantástico* como un llamado de atención de las diferencias que he señalado entre esos dos tipos de narración. También porque la toma de conciencia de esas diferencias permitiría una mejor comprensión de los sentidos y alcances del nuevo género y un estudio más cabal y concienzudo de sus textos. La vaguedad nunca ha sido beneficiosa para el estudio de la literatura. "Las especificidades nos ayudan mucho más que las generalidades", adviritió en una ocasión Harry Levin. He buscado en esta inquisición ser leal y consecuente con ese espíritu.

Voy a terminar con un detalle de cronología. A pesar de que yo venía trabajando en este problema desde 1971, año en que inicié las investigaciones para mi libro *En busca del unicornio*, mi primera comunicación escrita enunciando la necesidad de distinguir los dos géneros apareció en la revista *Dada/Surrealismo*, publicada en Nueva York por la Asociación de

ese nombre, en 1975, y leída en la reunión anual de esa sociedad en 1974. Hablaba ya allí del manejo de lo fantástico por los escritores neofantásticos diferente del practicado por los maestros de lo fantástico tradicional. El título de ese breve trabajo definía ya el bulbo del nuevo género: lo fantástico como metáforas surrealistas. En 1978, leí un trabajo en el coloquio anual sobre Métodos Contemporáneos de Análisis Literario, en Nueva York, que se titulaba "Literatura neofantástica: una respuesta estructuralista" y que se proponía esbozar un método de estudio para estas ficciones que se resisten a la llamada "crítica de la traducción". En 1979, invitado por la Universidad de Puerto Rico, pude resumir, en un cursillo titulado "Cortázar y la literatura fantástica", lo que hasta ese momento había hecho sobre el tema. Finalmente, en 1983, y aunque con algún retraso, apareció mi libro *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar; elementos para una poética de lo neofantástico*, algunos de cuyos puntos centrales he intentado resumir hoy.

Creo no equivocarme al afirmar que el término ha echado raíces en la crítica. No son pocos los artículos que he podido leer que asumen esa denominación. En 1988 apareció un libro que lleva por título *Lo neofantástico en Julio Cortázar.*[3] Si el concepto ha arraigado es porque, creo, respondía no a ningún antojo bautismal sino a la necesidad de entender los resortes y el funcionamiento de ese nuevo género. Para mí, la prueba más importante del valor que esa terminología pueda tener fue un segmento de la última entrevista a Julio Cortázar. Se la hizo Omar Prego muy poco antes de su muerte. En un rotundo despliegue de inmodestia me permito reproducir el fragmento:

> Omar Prego: Generalmente, cuando se habla de los cuentos de Julio Cortázar se piensa de una manera casi automática en *lo fantástico*. Pero yo me pregunto si tus cuentos pueden ser considerados cuentos fantásticos en el sentido tradicional del género... Casi me quedaría con la definición de Jaime Alazraki que habla de "cuentos neofantásticos".
>
> Julio Cortázar (después de resumir brevemente su *sentimiento de lo fantástico*): Desde muy pequeño, hay ese sentimiento de que la realidad para mí era no solamente lo que me enseñaba la maestra y mi madre y lo que yo podía verificar tocando y oliendo, sino además continuas interferencias de elementos que no correspondían, en mi sentimiento, a ese tipo de cosas. Esa ha sido la iniciación de mi sentimiento de lo fantástico, lo que tal vez Alazraki llama *neofantástico*. Es decir, no es un fantástico fabricado, como el fantástico de la literatura gótica, en que se inventa todo un aparato de fantasmas, de aparecidos, toda una máquina de terror que se opone a las leyes naturales, que influye en el destino de los personajes. No, claro, lo fantástico moderno es muy diferente (53–54).

El resumen de Cortázar define con la precisión, densidad y transparencia que a mí me han faltado qué es y cómo es lo neofantástico. Ahora puedo

pedirles que me perdonen la farragosa prolijidad y la extensión excesiva de esta charla palabrera.[4] Lo he dicho mejor en *En busca del unicornio* y a ese libro los remito.

Jaime Alazraki
Columbia University

NOTAS

1. Entre los estudios más útiles véanse: Roger Caillois, *Images, images...* (París: José Corti, 1966); R. Caillois, *Au coeur du fantastique* (París: Gallimard, 1959); Marcel Schneider, *La littérature fantastique en France* (París: Fayard, 1964); Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (París: Seuil, 1970); Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques* (París: P.U.F., 1960); Georges Jacquemin, *Littérature fantastique* (París, 1974); Pierre Mabille, *Le miroir du merveilleux* (París, 1962); H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature* (New York: Ben Abramson, 1945); Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction* (New York: Humanities Press, 1965); Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature* (Princeton, 1966).

2. Véase el capitulo "Tlon y Asterión: metáforas epistemológicas" en nuestro libro *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (Madrid: Gredos, 3ª ed., 1983): 275-301.

3. Véase Julia G. Cruz, *Lo neofantástico en Julio Cortázar* (Madrid: Pliegos, 1988).

4. Esta conferencia fue pronunciada el 11 de julio de 1990 en el Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid dedicado a "Las literaturas fantásticas", bajo la dirección de María Kodama y realizado en El Escorial entre el 9 y 13 de julio de 1990.

OBRAS CITADAS

Barrenechea, Ana María y Emma Susana Speratti Piñero. *La literatura fantástica en la Argentina.* México, 1957.
Benjamin, Walter. *Illuminations.* New York: Schocken, 1969.
Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica.* Barcelona: Edhasa, 1981.
Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones.* Buenos Aires: Emecé, 1960.
Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes.* Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
Carillo, Emilio. *El cuento fantástico.* Buenos Aires: Nova, 1968.
Cócaro, Nicolás. *Cuentos fantásticos argentinos.* Buenos Aires: 1960.
Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento." *Casa de las Américas* 15-16 (1962).
———. "El estado actual de la narrativa en Hispanoamerica." *Julio Cortázar: la isla final.* Eds. Jaime Alazraki *et al.* Madrid: Ultramar, 1983.
———. *Final del juego.* Buenos Aires: Sudamericana, 1964.
———. *Territorios.* México: Siglo XXI, 1978.
García Flores, Margarita. "Siete respuestas de Julio Cortázar". *Revista de la Universidad de México* XXI.7 (1967).
González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar.* Barcelona: Edhasa, 1981.
Lovecraft, H. P. *Supernatural Horror in Literature.* New York: Ben Abramson, 1945.
Penzoldt, Peter. *The Supernatural in Fiction.* New York: Humanities Press, 1965.
Prego, Omar. *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar.* Barcelona: Muchnik, 1985.
Reyes, Alfonso. *El deslinde.* México, 1944.
Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
Vax, Louis. *L'art et la littérature fantastiques.* París: P.U.F., 1960.
———. *Arte y literatura fantásticas.* Buenos Aires: Eudeba 1965.

Mester, Vol. xix, No. 2 (Fall, 1990)

Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano

Cuando en octubre de 1492 Cristóbal Colón desembarcó en tierras de América, fue recibido con gran alborozo y veneración por los isleños, que creyeron ver en él a un enviado celestial. Realizados los ritos de posesión en nombre de Dios y de la Corona española, procedió a congraciarse con los indígenas, repartiéndoles vidrios de colores para su solaz y deslumbramiento. Casi quinientos años después, los descendientes de esos remotos americanos decidieron retribuir la gentileza del Almirante y entregaron al público internacional otros vidrios de colores para su solaz y deslumbramiento: el "realismo mágico". Es decir, ese tipo de relato que transforma los prodigios y maravillas en fenómenos cotidianos y que pone a la misma altura, digamos, la levitación y el cepillado de dientes, los viajes de ultratumba y las excursiones al campo.[1]

No puedo terciar aquí en la discusión teórica acerca de las fronteras que separan al "realismo mágico" de direcciones afines como la narrativa fantástica propiamente tal, el relato con elementos surrealistas o lo "real maravilloso" de Alejo Carpentier. La denominación "literatura fantástica" tiene en esta nota un sentido amplio y abarcador, que incluye a las especies mencionadas, en el bien entendido de que en ellas es altamente significativa la presencia de sucesos insólitos que cuestionan a los diversos códigos de lo real.

Para Tzvetan Todorov lo fantástico se caracteriza por una percepción ambigua de acontecimientos aparentemente sobrenaturales. Enfrentados a esos hechos, el narrador, los personajes y el lector son incapaces de discernir si representan una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si pueden explicarse mediante la razón. Optar por la primera alternativa ubicaría a la obra en un género vecino: el género maravilloso; optar por la segunda, en el género extraño. Pero la incertidumbre, la vacilación oscilante entre las dos explicaciones posibles, nos arrastra al ámbito de lo fantástico puro. Julio Cortázar, por su parte, dice que "lo verdaderamente

fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos'' (1968:43). Y agrega en otro ensayo: ''Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias en las cuales se ha insertado'' (1969:35). Para Irène Bessière lo fantástico no es un género literario sino que supone una lógica narrativa que refleja las transformaciones culturales de la razón y de lo imaginario comunitario. E Irlemar Chiampi sostiene que lo fantástico es básicamente ''un modo de producir en el lector una inquietud física (miedo y otras variantes), a través de una inquietud intelectual (duda)'', en tanto que el ''realismo mágico'' (que ella prefiere denominar ''realismo maravilloso'') provoca más bien un efecto de encantamiento. En el ''realismo mágico'' ya no hay ni vacilación, ni miedo ni duda, y los prodigios se convierten en ingredientes naturales de la realidad, excluyéndose toda problematización de lo insólito. Los cuentos de Gabriel García Márquez son ejemplos privilegiados de esa modalidad; pero dada la condición evanescente e inestable que poseen las variadas actualizaciones de la literatura fantástica, siempre habrá textos que algunos clasificarán en una categoría y otros en otra.

Lo que sí es claro es que el prestigio alcanzado por la narrativa hispanoamericana de los últimos años debe no poco a los componentes fantásticos o maravillosos de sus relatos, cualquiera que sea el rótulo que se les quiera asignar. Como los célebres ''tiempos'' del jardín de senderos borgiano, los motivos insólitos que los rigen se aproximan, se bifurcan o se cortan en cada texto, e incluso se trasladan de obra en obra. Las ficciones de Jorge Luis Borges y de Cortázar, los combates de Carpentier contra la cronología lineal, las incursiones de Carlos Fuentes en los dominios de lo extraño, las estancias de Juan Rulfo en el mundo de los muertos, las prestidigitaciones de García Márquez y las invenciones ilusorias de Adolfo Bioy Casares son, en mayor o menor grado, conocidas por legiones de lectores. Sin embargo, el cuento fantástico de Hispanoamérica no empieza con estos maestros del género sino que se inscribe en una tradición continental que se remonta por lo menos hasta el ''Gaspar Blondín'', del ecuatoriano Juan Montalvo, fechado por su autor en 1858. ''Gaspar Blondín'' paga fuerte tributo a las convenciones del Romanticismo vigente por esos años: ambiente tétrico, protagonista ligado a la vida de ultratumba y elementos demoníacos con connotaciones eróticas. De ahí en adelante, nuevos cultores de lo incierto se irán sumando en el siglo XIX a la corriente inaugurada con el Romanticismo, evidenciando de paso las limitaciones estéticas propias de una literatura en desarrollo y las imprecisiones de una forma narrativa que en sus comienzos vacila entre el cuento literario y el cuadro de costumbres.

En otros cuentos románticos el elogio de lo trascendente también se revela a través de asuntos relacionados con el más allá y con lo diabólico, a lo que se suma la preocupación por el tema de la inspiración artística. El Romanticismo cubre gran parte del siglo XIX y se eclipsa en la última década. Ocasionalmente reaparece en las obras de la generación modernista, que fusiona elementos de distintas escuelas y movimientos. Durante el Naturalismo hay un auge de las ideas positivistas. Los hechos insólitos son presentados como productos de la ciencia y dan pie a debates intelectuales sobre lo inmanente y lo trascendente, sobre lo racional y lo irracional, de los cuales siempre resulta victoriosa la razón. El personaje predilecto de los naturalistas (particularmente de la generación argentina de 1882) es el científico, que se enfrenta a los hechos extraños ubicándolos primero en el plano de lo verificable; pero como la certidumbre atenta contra lo fantástico puro, en la mayoría de esos relatos se dejan resquicios que permiten la entrada de elementos conflictivos.

Un progreso cualitativo apreciable en el desarrollo de la narrativa fantástica se vislumbra desde los últimos años del siglo XIX con la publicación de algunos cuentos de Rubén Darío y de Leopoldo Lugones en Buenos Aires; entre ellos, "El caso de la señorita Amelia" y "Verónica", del poeta nicaragüense, y los cuentos de Lugones que entre 1897 y 1899 aparecieron en los diarios *El Tiempo* y *La Tribuna* y que después fueron perfeccionados y recogidos en *Las fuerzas extrañas*. La mayoría de las obras estimables, anteriores a la eclosión borgiana, se escriben en las primeras décadas del siglo XX; es decir, en la zona de vigencia de las generaciones modernista y mundonovista. La nueva sensibilidad se patentiza en la incorporación de motivos originales y en la reelaboración de los motivos proporcionados por la tradición.

La apertura amplia hacia lo fantástico o hacia lo maravilloso es la consecuencia natural, tanto de la inclinación de los modernistas y sus seguidores a sobrevalorar la fantasía y a elogiar los llamados frutos puros de la imaginación, como del magnetismo que las doctrinas ocultistas y esotéricas ejercían en ellos. Agréguense la atracción de origen romántico por lo ultraterreno, la revaloración de lo sobrenatural religioso y la incorporación de la ciencia a un orden trascendente —todo ésto, ya como exacerbación del materialismo positivista, ya como reacción contra sus excesos— y se tendrá una imagen adecuada de las fuerzas que gobernaban sus obras. A este canon plural pertenece "La granja blanca" de Clemente Palma, cuento que adolece de un cierto romanticismo rezagado que se desliza inexorablemente hacia la truculencia; pero sus preguntas inquietantes sobre nuestra condición de sombras que ilustramos las pesadillas de un eterno durmiente, ya poseen un moderno aire borgiano. A su vez, "La lluvia de fuego", de Lugones, opera con lo sobrenatural religioso, curiosamente entreverado con elementos provenientes del hedonismo decadentista de fines

de siglo, aunque sus descripciones apocalípticas parecen visiones de la Hiroshima nuclear; en tanto que "Un fenómeno inexplicable" emplea un lenguaje afincado en el positivismo cientificista, justamente para probar, mediante el método experimental, que lo sobrenatural existe; lo que desde luego representa un atentado contra los fundamentos del positivismo.

Varios de los cuentos fantásticos (o afines a esta dirección) publicados entre 1905 y 1934 anticipan elementos y motivos frecuentes en la narrativa actual. Merecen por ello el calificativo de "precursores"; siempre y cuando asignemos a este vocablo el significado propuesto por T. S. Eliot en *Points of View* y retomado por Jorge Luis Borges en "Kafka y sus precursores": "En el vocabulario crítico" —dice Borges— "la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro" (140).

En este sentido, "Un fenómeno inexplicable" y "La granja blanca" son cuentos precursores, en cuanto se fundan en el motivo de las proyecciones. El motivo se caracteriza por la aparición de seres irreales, fantasmagóricos, análogos a las imágenes de los espejos o de los sueños. Son el producto de la mente de un hombre o de un dios o la elaboración de una máquina; es decir, meras proyecciones; entes que desprendidos del productor e interpolados en la realidad logran una existencia autónoma. Los fenómenos psíquicos de la ilusión y de la alucinación —puramente internos— nada tienen que ver con este motivo, que exige la presencia objetiva de los seres ficticios en el espacio de la realidad exterior. El personaje ilusorio es una proyección de Dios en "La última visita del caballero enfermo" del italiano Giovanni Papini; es la corporización de los celos en la narración de Bioy Casares "En memoria de Paulina"; y es (son) el reflejo de una máquina en la novela de Bioy *La invención de Morel*, que es al mismo tiempo la más triste historia de amor. Procedimientos semejantes se encuentran muchos años antes en "El vampiro", de Horacio Quiroga, y en la novela de Clemente Palma *XYZ*. Nótese también que cuando el inglés de "Un fenómeno inexplicable" comenta determinados hechos insólitos, enfatiza que "las apariciones son autónomas". La misma frase es empleada por Borges para traducir cierto pasaje de Novalis. "El mejor hechicero" —dice— "sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus fantasmagorías por apariciones autónomas". Es por lo demás lo que ocurre en "Las ruinas circulares" y, con anterioridad, en "La granja blanca".

En "El ángel caído", de Amado Nervo, se presenta el motivo del visitante insólito. Este puede ser desde el principio una aparición sobrenatural o, en otras variantes, un personaje rutinario cuya naturaleza perturbadora se va evidenciando a medida que transcurre el relato. El

motivo figura tempranamente en "Gaspar Blondín" cuando el protagonista, que supuestamente había sido ahorcado por sus fechorías, irrumpe en medio del estupefacto grupo de personas que están escuchando su historia. A veces lo ajeno se intuye, pero es ambiguo e indeterminable y poco a poco va contaminando el mundo de la obra. O el visitante —que con su presencia ha quebrado todo el sistema de relaciones entre los hombres— desaparece sin que se devele su verdadera naturaleza. "Casa tomada", de Cortázar, y "La lluvia", de Arturo Uslar Pietri, ilustran estas últimas variantes, mientras que en "El ángel caído" se trata expresamente de un visitante celestial. El cuento de Nervo, que se mueve en una atmósfera muy cercana al "realismo mágico", se anticipa a uno muy posterior de García Márquez, "Un señor muy viejo con unas alas enormes", que desarrolla prácticamente la misma línea argumental. Pero cuando el colombiano escribe su historia, ya ha pasado mucha agua —y mucha sangre— bajo los puentes de Latinoamérica, lo que ha alterado su visión simbólica de la realidad; y el ángel bello de Nervo, "de plumas gigantescas, nunca vistas, de ave del Paraíso, de quetzal heráldico y de quimera", es sustituido en el relato de García Márquez por un mito degradado: "Le quedaban unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca" y "sus alas de gallinazo grande, sucias y desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal".

Las dificultades para discernir los límites entre la vigilia y el sueño, entre lo real y lo imaginario, y la alucinante posibilidad de que esas fronteras hayan sido desmanteladas, alimentan los avatares e incertidumbres de los protagonistas de "Mencía", de Amado Nervo, y de "El síncope blanco", de Horacio Quiroga. Muchos años después, "La noche boca arriba", de Julio Cortázar, parecerá un reflejo invertido de "Mencía". En esta misma línea evanescente se inscribe también el cuento más breve del mundo: "El dinosaurio", de Augusto Monterroso, que sólo consta de siete palabras. Como todas las cosas de la vida, hasta el sueño tiene su anverso de lucidez agobiante; tal revés puede vislumbrarse en otro cuento muy corto: "En el insomnio", del cubano Virgilio Piñera. De Amado Nervo, conocido como poeta modernista, pero que probablemente acabará por perdurar gracias a sus textos fantásticos, son también "El país en que la lluvia era luminosa", "Cien años de sueño" y "La serpiente que se muerde la cola". Este último no sólo prefigura en forma cuasi ensayística una de las preocupaciones centrales de Borges —el tema del eterno retorno—, sino que se funda en las mismas ideas que Borges privilegia en sus notas "La doctrina de los ciclos" y "El tiempo circular", incluidas en *Historia de la eternidad*. Un caso semejante al de Amado Nervo es el del argentino Leopoldo Lugones. Buscó la gloria en los diversos afanes de la poesía en verso y la encontró sin esperarla —quizás sin saberlo— en esa obra maestra que es *Las*

fuerzas extrañas, la única expresamente concebida en el período, e impecablemente ejecutada, como *libro* de cuentos fantásticos. Entre las doce historias que la componen sobresalen, además de las ya señaladas, "Viola Acherontia", sobre el cultivo de la flor de la muerte; la fantasía zoológica "Yzur", y "Los caballos de Abdera", basada en mitos primitivos.

La permanencia en una dimensión secreta, enmarcada por el mundo real y sujeta a una temporalidad ajena a nuestra cronología, es el tema de "La cena", de Alfonso Reyes. La prueba aducida por el narrador para demostrar su estancia en ese otro orden es eco de una idea de Coleridge que Borges cita en estos términos: "Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... entonces qué?"

La estratagema temporal de "La cena" se conecta también con el *enxiemplo* de "Don Illán, el mágico de Toledo", del Infante Juan Manuel, y se pierde en el pasado más remoto. Hacia el futuro, "La cena" se refleja en la novela *Aura* de Carlos Fuentes, particularmente en lo que atañe al dibujo de las tres únicas figuras y a la fantasmal atmósfera que las rodea. Incluso "El milagro secreto" de Borges ofrece analogías con el cuento de Reyes. Y no sólo en lo que se refiere al tratamiento del tiempo; piénsese en el protagonista del drama *Los enemigos*, inserto *adentro* de "El milagro secreto", y en su experiencia circular. O en el personaje de "Tren", de Santiago Dabove, donde el tiempo de la imaginación se funde y se confunde con el tiempo de la realidad. Todo esto no pone ni quita nada. Lo que prueba una vez más que el concepto vanguardista de originalidad, con el sentido de origen primero exento de pasado, no es sino una forma de amnesia literaria.

Otro cuento precursor, "El espectro", de Horacio Quiroga, despliega el motivo de los mundos comunicantes, que se funda en las siguientes premisas. La realidad es el marco de los orbes ficticios y autónomos creados por la fotografía, las narraciones, la pintura, las películas cinematográficas, las imaginaciones, la televisión, los espejos. En nuestra vida cotidiana las personas reales y los personajes ficticios no pueden compartir sus mundos: están recíprocamente incomunicados. El personaje Don Quijote no puede aparecer en persona ante nosotros; a una persona real no le es dado entrar literalmente en el cosmos de Don Quijote. En el quiebre de estas imposibilidades se basa el fenómeno literario que denomino motivo de los mundos comunicantes. (Medio siglo más tarde Woody Allen utilizará artificios iguales en su película *La rosa púrpura del Cairo*.) En "El espectro", uno de los personajes que constituyen un triángulo amoroso emprende la travesía de mundo a mundo con el fin de realizar un crimen pasional. Un cuento posterior, "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar, se sustenta en premisas similares. Pero más que difuminar los límites entre lo real y lo imaginario, a Quiroga le interesa el motivo gótico

del muerto que regresa del más allá para vengarse. El éxito de Edgar Allan Poe con los temas de horror fúnebre es un estímulo permanente para los escritores de la época. Cortázar, en cambio, junto con borrar completamente las barreras entre realidad y ficción hasta el punto de hacer intercambiables esas categorías, ofrece una impecable ilustración del rol del lector y de sus relaciones con el texto.

Un tema recurrente en la literatura universal es el de la creación de seres artificiales, conocido también con el nombre de motivo del gólem. El gólem más antiguo es Adán, que fue hecho de barro y al cual se le dio vida mediante el soplo divino. A partir del siglo XVIII los gólem mecánicos empezaron a llamarse autómatas y después robots; y en el siglo XX se afiliaron al campo de la cibernética y de la ingeniería biológica. Quizás el gólem más famoso es el monstruo Frankenstein, originado en la novela homónima de Mary Shelley. En el ámbito hispanoamericano, el médico argentino E. L. Holmberg publicó en 1879 el cuento "Horacio Kalibang o los autómatas", donde se juega con la posibilidad de que todos los seres supuestamente humanos configurados allí no sean sino robots. Párrafo aparte merece el hecho de que, una vez fabricado el gólem, hay que vivificarlo de algún modo. Frankenstein, como se sabe, es animado mediante cargas de energía eléctrica. Uno de los métodos más crueles que cabe imaginar se presenta en "El hombre artificial", de Horacio Quiroga. El gólem es vivificado por la energía que produce el sufrimiento de seres humanos torturados en una camilla. La obra maestra sobre el tema es "Las ruinas circulares", de Borges: en ella el gólem es moldeado con "la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños" y el relato acaba siendo toda una parábola sobre la vanidad humana. También lo es, y ahora explícitamente desde el mismo título, el cuento de Juan José Arreola "Parábola del trueque", interesante variación del motivo del gólem, con moraleja, tácita, como corresponde al fabulador de *Confabulario.*

La edad de oro de la literatura fantástica hispanoamericana se inicia con la impresión de algunos cuentos de Borges en la revista *Sur* de Buenos Aires. En mayo de 1940 aparece "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", esa alucinante utopía fundada en el idealismo de Berkeley que hace palidecer a las del Renacimiento, y en diciembre del mismo año "Las ruinas circulares". Ambos textos fueron recogidos después en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), libro que en 1944 pasa a ser uno de los apartados de *Ficciones* y que junto con *El Aleph* constituyen obras maestras, ya no sólo de la narrativa hispanoamericana sino de la literatura universal. Curiosamente, en el verano de 1932 había visto la luz también en *Sur* el ensayo de Borges "El arte narrativo y la magia", donde teoriza sobre la literatura fantástica, y cuyo alcance no fue apreciado sino hasta la década de los setenta. Otros hitos del privilegiado año 1940 son la publicación de la novela de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel* y de la influyente

Antología de la literatura fantástica, compilada por Borges, Bioy y Silvina Ocampo, que permite vislumbrar el tipo de lecturas que los tres habían venido realizando en otros idiomas. Entre los hispanoamericanos el volumen incluye "Las islas nuevas", de María Luisa Bombal, cuyas dos únicas novelas son descritas como "fantásticas"; "Ser polvo", de Santiago Dabove; "Tantalia", de Macedonio Fernández; "Los caballos de Abdera", de Leopoldo Lugones; "La noche incompleta", de Manuel Peyrou; "El destino es chambón", de Pilar de Lusarreta y Arturo Cancela, y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".

Las décadas siguientes continúan contemplando el enriquecimiento de la narrativa fantástica del continente. El decenio de los cincuenta asiste deslumbrado al nacimiento de otro de los maestros de la narrativa contemporánea: Julio Cortázar. *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956 y 1964) y *Las armas secretas* (1959) contienen la mayor parte de los cuentos que hoy en día han alcanzado la categoría de clásicos, tales como "Casa tomada", donde flota el tabú del incesto, "La noche boca arriba", cuyo anverso es su reverso, y "Axolotl", que desarrolla el motivo del doble de una manera enteramente remozada mediante la técnica del cambio de punto de vista. Otras actualizaciones del tema lo habían llenado de ricas sugerencias en "Un fenómeno inexplicable", de Lugones, en "La cena", de Reyes, y en "Doblaje", de Julio Ramón Ribeyro. "Axolotl" puede incorporarse también al manual de zoología fantástica, según la formulación de Borges, junto con "Juan Darién" de Quiroga, "El pájaro verde" de Juan Emar y la espectral mariposa de "La red", de Silvina Ocampo.

En *Guerra del tiempo* (1958), de Alejo Carpentier, donde la temporalidad retroactiva de "Viaje a la semilla" nos lleva de la tumba a la cuna y de ahí a la otra muerte, asistimos al desmantelamiento de todas las cronologías, dentro de su poética de lo "real maravilloso" propuesta en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949). "Lo maravilloso" —escribe Carpentier— "comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro)". Y añade: "Por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está lejos aún de haber agotado su caudal de mitologías". Veintidós años antes, en su "Proemio" a *El pueblo maravilloso*, el chileno Francisco Contreras había dicho sobre las comunidades latinoamericanas: "Tienen la intuición muy despierta de lo maravilloso, esto es, el don de encontrar vínculos más o menos figurados con lo desconocido, lo misterioso, lo infinito". Para coronar con esta declaración: "Nuestra mitología es, pues, elemento esencial, precioso de nuestro espíritu colectivo".[2] En este orden de cosas, la revaloración de las civilizaciones precolombinas de América también ha

dado sus frutos en el árbol de lo fantástico. "Chac Mool", de Carlos Fuentes, "La culpa es de los tlaxcaltecas", de Elena Garro, y "La noche boca arriba", de Cortázar, se sustentan en esa relectura. Rulfo, por su parte, había derribado todas las murallas que separan a los vivientes y a los difuntos en el fantasmagórico *Pedro Páramo* (1955), asimilando brillantemente las mitologías populares y la cultura funeraria de México.

Culmina todo este acopio de prodigios y encantamientos en la *opera magna* del "realismo mágico" y una de las grandes novelas de cualquier tiempo: *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez, de cuya estética surgen en 1972 los cuentos de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, que maravillan al lector a partir de propuestas como "Un señor muy viejo con unas alas enormes", o "El último viaje del buque fantasma", relato quebrantador de todas las reglas de tratamiento del tema tradicional señalado en el título, al hacer que lo sobrenatural penetre violentamente en la realidad, y a pleno día, para estupor de los incrédulos. El mismo tema reaparece en 1971 en "Cuando salí de la Habana, válgame Dios", de José Emilio Pacheco, pero esta vez desde la perspectiva de los pasajeros del barco, que al llegar a su destino descubren atónitos su verdadera condición. "Viejas como el miedo" —dice Bioy Casares— "las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la Biblia, en Homero, en *Las mil y una noches*. Tal vez los primeros especialistas en el género fueron los chinos". Sean buques, sean "gentes", sean cosa indeterminada, la narrativa hispanoamericana suele retornar de modo renovado a esa antígua tradición, tan visitada durante el Romanticismo. Ahí están el desencarnado de "La lluvia de fuego", el triángulo de sombras de "El espectro", los asombrados piratas de "Lo secreto", de María Luisa Bombal, la vengativa hermana de "La galera", de Mújica Láinez, y el incomunicado protagonista de "El fantasma", de Anderson Imbert, historia que parece ilustrar la frase de Unamuno "La muerte es la suprema soledad".

En repetidas ocasiones la literatura fantástica ha sido acusada de "escapista". Vale decir, de emprender una fuga de la realidad "real" para refugiarse en el cómodo ámbito de lo puramente fantasioso. Tal acusación no sólo es injusta, sino que además es signo de un prejuicio positivista que impide al crítico entender las motivaciones profundamente contestatarias de la mejor literatura fantástica, dirigidas a poner en crisis ciertos órdenes establecidos, de una manera sutil y radical. Binomios contradictorios aparentemente irreductibles, del tipo vida/muerte, sueño/vigilia, locura/cordura, real/irreal, subjetivo/objetivo, o son neutralizados o son entreverados en un verdadero proceso dialéctico de transfiguración destinado a revelar que la realidad no es ni tan inmóvil, ni tan plana, ni tan única. A este respecto, Cortázar alguna vez afirmó (1974) que sus cuentos fan-

tásticos no tienen nada de escapistas, porque "se oponen a los estereotipos fáciles, a las ideas recibidas, a todos esos itinerarios sobre rieles de viejísimos y caducos sistemas".[3]

Al incursionar en estas rápidas notas por los aledaños de la intertextualidad, he querido, entre otras cosas, develar parcialmente el proceso de creación de precursores al que aluden Eliot y Borges, y establecer al mismo tiempo un diálogo de textos, registrando los motivos insólitos recurrentes. Las funciones que esos motivos cumplen en los cuentos modernistas y posmodernistas son por cierto distintas a las que ejercen en los relatos actuales. Absorbidos y transformados por los textos posteriores, responden a otra idea de la literatura, a otra cosmovisión y a otros influjos superestructurales, y generan por tanto diferentes modalidades de escritura. Rindiendo tributo a la vocación de esta narrativa de ser el reino de lo contradictorio y de lo incierto, puede decirse, en suma, que nada nuevo y todo nuevo hay bajo el sol de la literatura fantástica.

Oscar Hahn
University of Iowa

NOTAS

1. La critica especializada sostiene que Arturo Uslar Pietri fue el primero en aplicar a la literatura hispanoamericana la denominación "realismo mágico" (que procede de Franz Roh) en su libro *Letras y hombres de Venezuela* (1948). No se ha mencionado, sin embargo, que aún antes, en *Españoles de tres mundos* (1952), Juan Ramón Jiménez emplea la misma expresión para describir la poesía "residenciaria" de Pablo Neruda.

2. La relación entre el texto de Contreras y el de Carpentier fue establecida por Pedro Lastra en "Aproximaciones a *¡Écue-Yamba-Ó!*", *Revista Chilena de Literatura* 4 (1971): 79-89.

3. Por su parte, Angel Rama, en un coloquio realizado en La Habana sobre el tema "Fantasmas, delirios y alucinaciones" dice: "Conozco extraordinaria 'literatura de evasión' en lo fantástico y también extraordinaria 'literatura de evasión' en lo realista. Es decir, creo que la evasión es una operación que se produce en cualquiera de estas posibilidades. No creo que pueda adscribirse a una determinada literatura. Pienso que a veces hay en lo fantástico algo mucho más metido en la vida y metido en lo profundo y en la problemática más auténtica que en mucha literatura realista que exteriormente dice estar en los problemas" (68).

OBRAS CITADAS

Bessière, Irène. *Le récit fantastique*. París: Larousse, 1964.

Bioy Casares, Adolfo. "Prólogo". *Antología de la literatura fantástica*. Eds. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Sudamericana, 1940, 7-15.

Borges, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.

Carpentier, Alejo. "Prólogo". *El reino de este mundo*. México: Distribuidora Ibero Americana de Publicaciones, 1949.

Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Avila, 1983.

Contreras, Francisco. "Proemio". *El pueblo maravilloso.* París: Agencia Mundial de Librerías, 1927.
Cortázar, Julio. "Estamos como queremos o los monstruos en acción". *Crisis* 11 (1974).
———. "Del cuento breve y sus alrededores". *Ultimo Round.* México: Siglo XXI, 1969. 35-45.
———. "Del sentimiento de lo fantástico". *La vuelta al día en ochenta mundos.* México: Siglo XXI, 1968. 43-48.
Eliot, T. S. *Points of View.* London: Faber and Faber, 1941.
Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

Mester, Vol. xix, No. 2 (Fall, 1990)

La tradición oral y el cuento fantástico en "La cruz del diablo" de G. A. Bécquer

Los mejores estudios de la prosa de G. A. Bécquer coinciden en señalar que las leyendas son un conjunto de ficciones, muchas de las cuales son propias de lo fantástico en literatura, con las cuales el escritor sevillano se propone recuperar y defender los valores nacionales ante la influencia extranjera, a través de la incorporación de elementos de las tradiciones orales a la literatura. Llama la atención, sin embargo, que la estrecha relación entre lo fantástico y la tradición no haya sido tratada más que indirectamente por la crítica.

No obstante esta vocación "nacionalista" del tradicionalismo de Bécquer, no es infrecuente que el lector moderno mire estas "leyendas" con condescendencia, si no con recelo, y las considere elaboraciones demasiado "literarias" de las tradiciones orales que les sirven de fuentes. A pesar de que la preocupación por lo nacional y la tradición es una de las más extendidas en la literatura en español, especialmente en la hispanoamericana, nuevas poéticas y convenciones literarias —y en gran medida los modernos estudios antropológicos y etnológicos sobre la cultura popular y la tradición oral— han inspirado en nuestros días una narrativa que no reconoce en Bécquer, precisamente, a uno de sus modelos literarios.

En la narrativa moderna vinculada de alguna manera a la oralidad es posible encontrar dos tendencias que muchas veces aparecen juntas y de manera complementaria en un mismo texto: la tendencia a querer dotar a la escritura de los efectos del lenguaje hablado y el afán por representar tanto los contenidos como las estructuras discursivas de la tradición oral con la mínima distorsión posible. La aspiración de esta narrativa por representar con "autenticidad" tradiciones culturales surgidas en la oralidad, se mide frecuentemente por la capacidad del texto para suscitar la ilusión de *mímesis* del discurso oral. El recurso tal vez más conocido para lograr este propósito es el de disimular la presencia de instancias mediadoras entre el lector y la tradición oral original hasta el punto de hacerlas

casi "desaparecer". Desde esta perspectiva parecería muy razonable considerar, como es común hacerlo, que las leyendas becquerianas son algo así como una etapa ya superada de la representación de la oralidad a través de la literatura.

Contra esta opinión bastante generalizada en nuestros días, la representación literaria de la oralidad tradicional no es un proceso cuya capacidad de *mímesis* se incrementa con el arribo de nuevas técnicas narrativas. Lo que existe son distintas convenciones para incorporar la oralidad a la literatura que responden a lo que cada momento histórico considera como la "verdad" de la tradición oral que merece ser representada a través de la escritura literaria. Tanto de las leyendas de Bécquer como de las representaciones literarias modernas de la tradición oral popular, se puede afirmar lo que Augusto Raúl Cortázar señala en "El folklore y su proyección literaria":

> Las proyecciones se nos muestran como la imagen de fenómenos reflejada o expresada fuera de su ámbito cultural, espontáneo; son obra de personas determinadas o determinables que se inspiran en la realidad folklórica, cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan o reelaboran; están destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual se transmite por los medios institucionalizados que la técnica y la civilización ponen en cada caso y en cada época a su servicio.[1]

La finalidad de las reflexiones que se presentarán aquí es señalar, a propósito de "La cruz del diablo" (1860), que las leyendas becquerianas son menos el resultado de una visión limitada y estetizante de la oralidad y más una manera de hacer efectivos los valores de la tradición oral para los lectores del mundo moderno "racionalista y materialista". Las urgencias de Bécquer no son reivindicar, como en la literatura moderna, sectores culturalmente marginados o representar la "otredad" del mundo de la oralidad primaria. Todo lo contrario, para Bécquer la tradición oral no es expresión de una diversidad cultural en España sino la depositaria de las esencias que constituyen lo español.

Quisiera empezar este trabajo haciendo una revisión breve de ciertas propuestas sobre las leyendas becquerianas a partir de las cuales ha sido llevado a cabo este análisis de "La cruz del diablo". Los estudios de Arturo Berenguer Carisomo y Rubén Benítez sobre la prosa de Bécquer ya han señalado con claridad y exhaustividad que las leyendas becquerianas no intentan en forma alguna transcribir narraciones orales populares vigentes aún en la España del XIX. Sin embargo, tal propósito no le es ajeno en otros escritos. En la *Historia de los templos de España* (1858) y en "Cartas desde mi celda" (1864), Bécquer recogió con fidelidad casi de folklorista tradiciones de distintas localidades españoles (Benítez, *Bécquer* 92–103). En el caso de las leyendas, en cambio, sostiene Benítez, ciertas narraciones tradicionales españoles (pirenaicas, catalanas, etc.), europeas (inglesas,

alemanas, el *conte noir* francés) y hasta orientales, proporcionaron motivos fundamentales o accesorios que fueron recreados y estilizados (como en "El caudillo de las manos rojas" y en "La corza blanca") o incorporados a una historia inventada (como en "El Miserere" y "La cruz del diablo"). A pesar de que su inclusión en la leyenda representa una revalorización, de intención muy romántica, del pasado y de la tradición oral popular, está claro que las leyendas becquerianas no pretenden sustituir a sus fuentes (*Bécquer* 104–8).

Se ha señalado también que las leyendas becquerianas no inventan un género en la narrativa española del siglo XIX: "el género nace en pleno Romanticismo como una manifestación de la revalorización romántica del pasado y de la literatura popular" (Benítez, Introducción 22). Las primeras leyendas literarias fueron escritas, curiosamente, en inglés sobre tradiciones españolas e imitando los aspectos formales del romance, como es el caso de *The Romance of History of Spain* (1830) de Joaquín Telésforo de Trueba y Cossío. Espronceda, en *El estudiante de Salamanca*, combina un asunto y unas técnicas del romance narrativo con elementos de la novela histórica. Más tarde, el Duque de Rivas, en sus romances, desarrolla asuntos de leyendas tradicionales dentro de un cuadro histórico. Finalmente, la leyenda literaria alcanza su máxima popularidad con las narraciones históricas en verso de Zorrilla, consideradas durante mucho tiempo como el modelo de leyenda (Introducción 21–27). La experimentación con formas "literarias" tradicionales, por otra parte, llevó inclusive a resultados tan distintos como los relatos folklóricos o *relaciones* de Fernán Caballero, en cuya obra, según indica Benítez, "no se trata ya de utilizar un asunto tradicional, o inventar otro, para ambientarlo en un pasado histórico, sino de auténticos cuentos populares provenientes de la tradición oral, transcriptos con técnicas realistas, fidedignas, sin los agregados de la fantasía del recopilador" (Introducción 22).

Las leyendas de Bécquer tienen algunas deudas con esta literatura del s. XIX, como las técnicas de descripción arqueológica, la atracción por lo terrorífico y la reconstrucción de una Edad Media compuesta de castillos, catedrales góticas, ruinas, caballeros, religiosos, cazadores, duelos nocturnos y encuentros amorosos. No obstante, Bécquer no imita la leyenda literaria previa ni en la reconstrucción histórica ni en el uso del romance como forma expresiva. Bécquer evitó en las leyendas las descripciones históricas minuciosas y el exotismo superficial y prefirió, en cambio, los toques de color y las miniaturas que crean un ambiente:

> Salvo en "La promesa", por su deuda con el romance, donde el desfile de los guerreros ocupa una parrafada extensa y quizá innecesaria, en casi todos los casos la descripción histórica funciona perfectamente en los límites del relato. El mundo de los nobles y plebeyos que asisten a la misa en *Maese Pérez el organista* está visto desde los ojos

> del personaje narrador y sirve para caracterizarlo y aún para poner en su boca la opinión que el pueblo tiene de los grandes. (Benítez, Introducción 24)

Nada más alejado de las leyendas de Bécquer que entender la autenticidad y la fidelidad a la tradición como el resultado de la documentación y de su transcripción con técnicas "realistas". Si bien por un lado, en casi todas las leyendas trata de convencer al lector del fondo tradicional de su relato, Bécquer no propone que la estructura de su texto se corresponda con la de la narración tradicional popular en la que se origina. Como afirma Benítez: "Las leyendas de Bécquer no suelen transmitir tradiciones directas sin elaboración" (*Bécquer* 106). El tradicionalismo artístico de Bécquer, inspirado en el de Chateaubriand, es en gran medida una respuesta a la historia "científica" de corte positivista que prestaba demasiada atención a la documentación material (*Bécquer* 50–69). No es tanto un conflicto concerniente a los métodos sino al valor y a la trascendencia de los estudios históricos en la configuración del alma nacional. A la información veraz y documentada se le debe unir la reconstrucción artística del mundo espiritual del pasado que alimente a la España contemporánea con savia de sus propias raíces (el *Volksgeist* español).

De acuerdo con esta perspectiva becqueriana, las fábulas, las leyendas, los mitos, la poesía y, en general, el arte son más valiosos que otros documentos y fuentes para la supervivencia del pasado —de hecho, la tradición es la forma en la cual el pasado sobrevive. La finalidad de la representación literaria de la tradición en Bécquer es la de transmitir las creencias, las ideas y los sentimientos de la época que se expresaron en esas tradiciones, aunque ello suponga modificar los modos discursivos y lingüísticos de la tradición misma. Menos preocupado por documentar la existencia de la tradición oral, Bécquer intenta una "reconstrucción artística" que no debe entenderse simplemente como la re-escritura de la tradición oral de acuerdo a las convenciones de la lengua usada en la literatura. Su trabajo artístico se propone recuperar de la tradición oral una sensibilidad ante el misterio, la intuición y lo sobrenatural, desterrados del mundo moderno, y ofrecérselos al lector para que éste pueda volver a experimentarlos a través de su literatura.

Ahora bien, esta posición de Bécquer frente a la historia y la tradición es de la mayor importancia para la comprensión de la relación de ciertas leyendas con la tradición oral y para cualquier discusión del asunto de la "representatividad" o "autenticidad". Por un lado se sostiene, como Berenguer Carisomo en *La prosa de Bécquer*, que:

> [Bécquer] no es allí un poeta popular, en lo estricto del vocablo «popular»; es, antes que nada, un artista de recursos propios, de acento personal, de técnica particularizada, pero, eso sí, en la entraña de muchas

> de sus leyendas, será siempre posible encontrar el germen anónimo que les da la vida. No es ya sentido ni materias populares; es solamente punto de partida popular para realizar, luego, el libre juego de la propia inspiración. (23)

No obstante, Benítez considera que existen ciertas leyendas, entre las cuales se encuentra "La cruz del diablo", en donde predomina "la imitación de relatos tradicionales" (*Bécquer* 177-93). Estas leyendas se presentan como tradiciones orales recogidas de informantes provenientes del lugar de los acontecimientos narrados, y su estructura discursiva guarda cierta relación con la de los relatos orales tradicionales. Como afirma Benítez, el supuesto origen popular de la leyenda "implica también un compromiso: el de mantener esa ilusión durante el transcurso de la historia, mediante procedimientos imitativos que el lector pueda reconocer como propios de una leyenda estructural" (Introducción 19). Efectivamente, la relación con la tradición popular está tematizada en las leyendas mismas. Ciertas leyendas becquerianas se presentan ante los lectores, inicialmente, como relatos orales tradicionales. Así, el epígrafe que encabeza "La cruz del diablo" reza de la siguiente manera: "Que lo creas o no, me importa bien poco. Mi abuelo se lo narró a mi padre, mi padre me lo ha referido a mí, y yo te lo cuento ahora, siquiera no sea más que por pasar el rato" (113).

Algunas veces traen subtítulos como "leyenda india", "leyenda soriana", "leyenda toledana", etc. Sin embargo, el relato que sigue a continuación no es una tradición en sí misma, sino la narración de las circunstancias en las que el narrador escuchó contar la tradición que ahora él cita o repite. El procedimiento habitual es el del relato de viajero: el narrador encuentra en su camino un lugar o un evento extraño que llama poderosamente su atención y despierta su imaginación. Más adelante, algún habitante de la zona le contará una increíble historia relacionada con esa situación. El fondo de su relato siempre se origina en boca de la gente del pueblo y el proceso de transmisión oral está indicado de alguna manera. Variaciones de este procedimiento pueden encontrarse en "El Monte de las Animas," "Maese Pérez el organista", "El Miserere", "La rosa de Pasión" y "La cueva de la mora".

Benítez entiende que este recurso de atribuir el relato a otra instancia narrativa "es un recurso bastante común en escritores de pretensión realista, para facilitar en el lector, desde el comienzo, la aceptación del relato como verosímil" (Introducción 19). Esta afirmación, sin embargo, requiere ciertas precisiones.

En primer lugar, lo "verosimilizado" con este recurso, antes que la coexistencia de lo natural y lo sobrenatural en la ficción, es el origen popular de la historia. Atribuir en "La cruz del diablo" la narración de la peculiar y fantástica historia del señor del Segre a un lugareño no la hace más

"verosímil" para los lectores. Lo que este procedimiento del segundo narrador propone es que la historia no ha sido inventada por el narrador sino que es materia popular auténtica. En segundo lugar, el hecho de que esta historia sea narrada por un guía local a sus oyentes, sentados junto al ancho hogar del "más escondido y lóbrego de los paradores del Bellver", es una indicación de que su relato ha tenido lugar en una situación comunicativa oral. Lo "verosimilizado" no es la ocurrencia de los hechos narrados sino la naturaleza tradicional de la historia y el carácter oral del relato que la transmite.

Benítez sostiene también que al ubicarlo "en la zona de Urgellet, y en la Edad Media, tiene mayor verosimilitud el relato, sobre todo para un público de españoles" (*Bécquer* 185). Debemos insistir, sin embargo, que lo que esta determinación espacial logra es hacer pasar la historia de este relato como propia de una tradición de origen popular —inspirada en acontecimientos que probablemente tuvieron lugar en esa zona—, pero esto no implica que el mundo de portentos narrados sea "verosímil" para el lector. Nuestra propuesta, como se explicará más adelante, es que la "verosimilización" del mundo ficcional narrado se logra a través de otros recursos. Más aún, por paradójico que parezca, esta "verosimilización" del texto como un relato con un contenido tradicional podría funcionar al mismo tiempo como un elemento de distanciamiento entre el mundo ficcional y el mundo "real" del lector, puesto que ubica la historia en el ámbito de la imaginación y la superstición populares, órdenes en donde lo sobrenatural es aceptado, pero fuera de los cuales no es creíble. Si esta última situación no ocurre en "La cruz del diablo" es porque la identificación del relato del segundo narrador con la tradición oral no se extiende en la misma medida a la estructura discursiva del mismo.

Al leer las leyendas de Bécquer con un poco de detenimiento, uno podría llegar a la equivocada conclusión de que, a pesar del recurso descrito anteriormente, el compromiso señalado por Benítez de mantener la ilusión de una "leyenda estructural", es decir, dotar al discurso con las características del relato oral tradicional, es cumplido a medias y mal. En cuanto al contenido narrativo, "La cruz del diablo", al igual que otras leyendas, no recoge una única base tradicional sino que es una suma de motivos tradicionales que hace más que evidente su relación con la narrativa oral:

> Cuatro motivos aparecen desarrollados con claridad a lo largo de la leyenda: el de la cruz del diablo: símbolo cristiano que se transforma en símbolo infernal; el del mal caballero (según Bécquer mismo lo denomina) que regresa después de muerto para causar males a sus súbditos; el de la armadura diabólica o encantada; el de la oración milagrosa, la de San Bartolomé, contra las furias infernales. Este último motivo es el que parece tener contacto más directo con tradiciones catalanas. (Benítez, *Bécquer* 185)

Bécquer ha creado una historia con motivos similares a los de las narraciones tradicionales. Esta leyenda proyecta una imagen de cuento tradicional por la presencia de ciertos recursos: la ambientación geográfica e histórica, la imitación de motivos frecuentes en las tradiciones populares y el procedimiento de reiterar ciertos modos generales del narrar en situaciones comunicativas orales. Sin embargo, no abundan las características que sean específicas del relato oral tradicional.

En este punto conviene distinguir entre el acto de narrar oralmente, en general, y la tradición oral, en particular, propia de la oralidad ''primaria'' definida por Walter Ong como un estado cultural:

> 'Primary' orality: the orality of a culture totally untouched by any knowledge of writing or print . . . Today primary oral culture in the strict sense hardly exists since every culture knows of writing and has some experience of its effects. Still, to varying degrees many cultures and subcultures, even in a high-technology ambiance, preserve much of the mind-set of primary orality. (11)

La tradición oral popular es propia de este estado mental y cultural que es la oralidad primaria. Su relación con el medio oral no se limita a la transmisión del mito y otras creencias de boca en boca sin ayuda de la escritura o la imprenta. Implica también que el discurso no ha sido fijado de la manera que la escritura permite: en un texto invariable y único, sino en una serie de procedimientos de composición que permite reconstruirlo en cada ocasión en la que se narra la tradición. Lo que se repite oralmente no es un texto, un conjunto de palabras, sino una serie de fórmulas y de temas. Otro aspecto derivado de la naturaleza oral de la narrativa tradicional es que la composición y transmisión de la tradición sin la ayuda de la escritura determina ciertos aspectos de su estructura discursiva: ''A narrator in an oral culture, as has been seen, normally and naturally operates in episodic patterning'' (Ong 149). El principio *in medias res*, por ejemplo, cumple distintas funciones en la narrativa escrita y en la narrativa oral tradicional. En la primera, introduce al lector de lleno a la acción como parte de una estrategia narrativa; en la segunda, el narrador no tiene otra opción: ''The climactic linear plot is only possible in a literate culture . . . You do not find climactic linear plots ready-formed in people's lives, although real lives may provide material out of which such a plot may be constructed by ruthless elimination of all but a few carefully highlighted incidents'' (Ong 143).

Por último, la transmisión de la tradición oral forma parte de una situación comunicativa en la que el narrador no tiene la intención de transmitir su visión particular del mundo sino la que comparte con sus receptores. La creatividad del compositor no se manifiesta en la originalidad de su argumento sino en su interacción con la audiencia. Esta interacción social

entre los miembros de una comunidad, por otra parte, cumple varias funciones —como la difusión del sistema de creencias o las noticias de la comunidad, la educación de sus miembros más jóvenes, ser el espacio de una socialización de nivel superior al de la familia, etc.— que hacen de la narración oral algo más que la transmisión de "literatura":

> In primary oral cultures narrative is widely functional. Oral cultures use stories of human action to store, organize, and communicate much of what they know. They cannot generate more or less abstract categories . . . narratives of this sort are often the roomiest repositories of an oral culture's lore. (Ong 140)

A pesar de la convención de que le leyenda misma —"La cruz del diablo"— es un relato oral hecho por el guía, su discurso no corresponde al de la tradición oral popular ni en el nivel linguístico, ni en su estructura discursiva, ni en la interacción social que se cumple a través de ella entre la audiencia del guía-narrador. Es más, en el propio cuento está indicada esta diferenciación entre el relato oralmente narrado del guía y la tradición oral popular por razones que tienen que ver con el efecto fantástico que la leyenda becqueriana persigue. Paradójicamente, es en el discurso mismo de este guía, habitante de la región, que el lector moderno percibe como muy grande la distancia que separa los textos becquerianos de las tradiciones originales. No es difícil llegar a la conclusión de que es una representación poco "verosímil" de la tradición oral popular. El lenguaje del narrador ofrece sólo ciertas marcas de una lengua y un estilo populares que, a pesar de lo que sostiene Benítez, son de una efectividad discutible:

> Ese guía narrador, a través de sus expresiones y comentarios, crea la ilusión de un relato popular. Habla con lenguaje demasiado cuidado para su condición de campesino, pero emplea también ciertas frases proverbiales que bastan para esa finalidad: "haciendo, como suele decirse, de tripas corazón"; "aquello era el cuento de nunca acabar", etc. (*Bécquer* 192–193)

Manuel García-Viñó también ha indicado esta dualidad de registros lingüísticos pero, en lugar de encontrar el efecto de "verosimilitud" como una virtud del texto, lo acusa de restarle intensidad al relato:

> Lo que ocurre es que un lenguaje a veces voluntariamente popularizado —la leyenda la narra un lugareño, entre trago y trago de vino— rebaja considerablemente la tensión e intensidad de algunos episodios. Hay veces en que Bécquer, aunque confiese haber recibido la leyenda de alguien, la traduce, por así decirlo, a su lenguaje peculiar; pero hay otras, como ésta, en que prefiere transcribir —o hacer como que transcribe— recreando el decir sencillo de la gente del pueblo, con lo que gana en espontaneidad lo que pierde en temperatura estética (96)

Abundan los pasajes en "La cruz del diablo" con los que puede mostrarse lo poco espontáneo y "natural" que es el lenguaje de este segundo narrador: "Como dejo dicho, nada se oía en derredor del castillo, excepto el eco de las blasfemias, que palpitaban perdidas en el sombrío seno de la noche, como palpitan las almas de los condenados envueltas en los pliegues del huracán de los infiernos" (120).

Este lenguaje está más de acuerdo con un ideal de lengua "literaria" que con la lengua "natural" de un guía de la localidad; lengua esta última que, por otro lado, nunca es un "decir sencillo de la gente del pueblo". No bastan unas cuantas frases proverbiales para convertir un pasaje como el siguiente en el discurso "verosímil" de un hombre de pueblo:

> El tiempo pasó; comenzaron los zarzales a rastrear por los desiertos patios, la hiedra a enredarse en los oscuros manchones y las campanillas azules a mecerse colgadas de las mismas almenas. Los desiguales soplos de la brisa, el graznido de las aves nocturnas y el rumor de los reptiles que se deslizaban entre las altas hierbas, turbaban sólo de cuando en cuando el silencio de muerte de aquel lugar maldecido.... (120-21)

El problema de la representación del lenguaje del guía narrador no es, por otra parte, siimplemente un problema de registro linguístico. Cada lenguaje implica una manera de percibir e interpretar el mundo y la perspectiva que orienta el relato del guía tampoco es propia de un campesino de la localidad. Lo menos que podemos decir es que no tiene la mentalidad del hombre de campo iletrado. Todo lo contrario, es perfectamente consciente de aquello que es verosímil para sus oyentes —los viajeros— y de aquello que lo es en el interior del mundo que la tradición representa:

> Cuanto queda repetido, si se le despoja de parte de fantasía con que el miedo abulta y completa sus creaciones favoritas, nada tiene en sí de sobrenatural y extraño.
>
> ¿Qué cosa más corriente en unos bandidos que las ferocidades con que éstos se distinguían, ni más natural que el apoderarse su jefe de las abandonadas armas del señor del Segre?
>
> Sin embargo, algunas revelaciones hechas antes de morir por uno de sus secuaces, prisionero en las últimas refriegas, acabaron por colmar la medida, preocupando el ánimo de los más incrédulos. (123)

El análisis hecho hasta aquí no pretende señalar ciertas "incoherencias" o "defectos" de la técnica narrativa becqueriana sino mostrar que el objetivo de la "verosimilitud" literaria en sus leyendas no es la representación de la tradición oral misma en sus particularidades discursivas y lingüísticas. Paradójicamente, Benítez agudiza el problema al intentar una clasificación de las "*leyendas tradicionales*" en "aquellas que transmiten un relato tradicional muy transfigurado en su elaboración, aquellas que sólo contienen

motivos tradicionales adscriptos a una narración ficticia; aquellas que no presentan contacto alguno con la tradición pero imitan temas o motivos propios de otras tradiciones similares" (*Bécquer* 107–8). El problema con esta clasificación es que acepta que el nivel de identidad y "fidelidad" que mantienen con la tradición oral es un criterio válido para diferenciarlas aunque, contradictoriamente, se reconoce que esto no es importante en la estética de Bécquer. Plantear que algunas de las leyendas fueron hechas "a imitación de relatos tradicionales" implica llevar la cuestión de la "representatividad" de la leyenda becqueriana al terreno equivocado. Una clasificación de las leyendas de acuerdo a las relaciones de sus mundos ficcionales con el mundo "real" del lector —como en las tipologías de textos literarios ficcionales de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea o Susana Reisz— tal vez sería más apropiada para evitar esta contradicción.

Sólo si nos mantenemos dentro de los ideales becquerianos del valor de la tradición y de la "recreación artística" de esos valores entenderemos que el parecido con los relatos tradicionales es un aspecto de "La cruz del diablo" que forma parte de un propósito más complejo. La atribución de la narración de la leyenda a otra instancia narrativa es sólo un aspecto del delicado juego que, por un lado, debe darle cierto efecto de "autenticidad" —resultado de una "ilusión" de oralidad y de procedencia popular— pero, por otra parte, debe distanciarla de los modos discursivos del relato tradicional —en donde el lector racionalista acepta lo fantástico o lo maravilloso como una simple convención ficcional resultado de la excesiva imaginación popular o de las supersticiones— para "verosimilizar" el mundo ficcional narrado.

Al hablar sobre los recursos de "verosimilización" de un relato como "La cruz del diablo" debe tomarse en consideración que algunas leyendas de Bécquer se ubican en el ámbito de la literatura *fantástica* y otras, en el de la literatura *maravillosa*. A continuación presentaremos una apretada definición de estos dos tipos ficcionales de acuerdo a las propuestas de Susana Reisz sobre literatura *fantástica* y otros tipos de ficciones (144–64). La literatura *fantástica* y la literatura *maravillosa* tienen en común el presentar, coexistiendo en un mismo mundo, eventos u objetos *posibles* e *imposibles* —naturales y sobrenaturales, "reales" e "irreales"— de acuerdo a la noción de realidad en vigencia para el autor y los receptores del texto, pero no se diferencian por grados de "irrealidad" o de "ficcionalidad". Cuando esta coexistencia se revela como problemática para los receptores, y eventualmente para los personajes, el texto se ubica dentro de lo *fantástico*. Si esta coexistencia no es problemática para ninguno de los dos, el texto se ubica en el ámbito de lo *maravilloso*. Lo fantástico, asociado con reacciones de miedo y desconcierto, tiene la cualidad de cuestionar la noción de realidad vigente y recordarle al lector el carácter convencional de la misma. Recupera una dimensión trascendente de la realidad en donde

lo imposible, lo sobrenatural, el milagro, lo irracional o lo insólito tienen cabida sin que ninguna explicación racional o natural pueda dar cuenta de ellos.

En el caso de "La cruz del diablo", el guía narrador presenta como efectivamente acaecido un *imposible* para la mentalidad moderna, escéptica y materialista: una fuerza sobrenatural se ha apoderado de las armas del señor del Segre y les ha dado vida. El diablo ha tomado posesión de ellas y ha agrupado alrededor suyo a un grupo de desesperados con los cuales se dedica a saquear y matar entre las poblaciones campesinas. El momento cumbre en donde lo sobrenatural se hace presente sin ninguna duda, y sin que pueda ser explicado de ninguna otra manera, es aquel momento durante el juicio al misterioso capitán de los malhechores en el que:

> La indignación llegó a su colmo, hasta el punto de que uno de sus guardias, lanzándose sobre el reo, cuya pertinacia en callar bastaría para apurar la paciencia de un santo, le abrió violentamente la visera. Un grito general de sorpresa se escapó del auditorio, que permaneció por un instante herido de un inconcebible estupor.
>
> La cosa no era para menos. El casco, cuya férrea visera se veía en parte levantada hasta la frente, en parte caída sobre la brillante gola de acero, estaba vacío..., completamente vacío. (129)

El mundo en donde éste y otros *imposibles* sobrenaturales tienen lugar es la lejana Edad Media, y el medio por el que son transmitidos, un relato oral. Para que esta coexistencia de *imposibles* y *posibles* problematice la noción de realidad de los lectores, es necesario que este mundo se muestre compatible en alguna medida con su mundo, y que el relato no sea tipificado como un género tradicional popular en donde se acepta la legalidad de lo sobrenatural como una convención (Reisz 149). La posibilidad de que efectivamente haya ocurrido lo que la mentalidad racionalista considera un *imposible* es sutilmente introducida gracias a que el mundo del lector está evocado a través del narrador y del guía.

De acuerdo con ciertas reflexiones de Bécquer expresadas en otros textos; es necesario visitar los lugares en los que la tradición vive para poder acercarse intuitivamente a su verdad. En las distintas leyendas, el narrador primario aparece como viajero que recorre calles, encrucijadas, templos, sendas escondidas, cuevas, ruinas; busca tesoros enterrados o investiga hechos misteriosos; y que, delante de estas manifestaciones del espíritu popular, reacciona con estados emocionales peculiares. En "La cruz del diablo", al igual que en otras leyendas, el narrador primario que empieza el texto reacciona con una especial sensibilidad delante de la cruz que ha encontrado a la vera del camino:

> Un mundo de ideas se agolpó a mi imaginación en aquel instante. Ideas ligerisimas sin forma determinada, que unían entre sí como un

invisible hilo de luz, la profunda soledad de aquellos lugares, el alto silencio de la naciente noche y la vaga melancolía de mi espíritu.

Impulsado de un pensamiento religioso, espontáneo e indefinible, eché maquinalmente pie a tierra, me descubrí y comencé a buscar en el fondo de mi memoria una de aquellas oraciones que, cuando más tarde se escapan involuntarias de nuestros labios, parece que aligeran el pecho oprimido y, semejantes a las lágrimas, alivian el dolor, que también toma estas formas para evaporarse. (114)

Esta reacción ante la cruz es similar a la de otros narradores, en otras leyendas, ante ruinas, monumentos y paisajes, y a la del propio Bécquer en otros textos, como el siguiente pasaje que Berenguer Carisomo toma del "Solar de la casa del Cid":

La tradición es un elemento importantísimo y del cual no puede prescindirse del todo, so pena de caer en un escepticismo acaso más peligroso que la misma credulidad. Lo que precisa es saber desembarazar la tradición del follaje de exageración que la adorna y la ofusca; lo que falta es ir a respirar su atmósfera en los lugares en que nació y vive aún en la fantasía del pueblo, y poder apreciar los quilates de verdad que encierra, adquiriendo el convencimiento de la intuición que se siente, aunque no se razona, y hace tanto peso en el ánimo como el más auténtico de los comprobantes. (698)

Según Benítez, en Bécquer "paisaje y ruinas aparecen fundidos, como un símbolo de la trascendencia del mundo y de la historia, y de la caducidad temporal del hombre" (Introducción 15), y de la contemplación de ellos salta a la evocación histórica o a la fantasía. Es esta sensibilidad ante el misterio lo que caracteriza a los narradores de las leyendas y lo que introduce a los lectores a la historia de portentos que será narrada. Esta es la aproximación de un poeta que descubre las maravillas prisioneras de la realidad. Su sensibilidad es la intermediaria con el paisaje y el misterio y permite crear, aún antes de narrar la tradición misma, cierto ambiente predispuesto a lo sobrenatural.

Tales narradores, sin embargo, no son unos exaltados faltos de sentido común. Representan con claridad al hombre moderno, racionalista y urbano, que, por ejemplo, reacciona con cierto escepticismo previsible ante las creencias supersticiosas del guía sobre la cruz del diablo: "Yo permanecí un rato mirándole en silencio. Francamente, creí que estaba loco..." (115). Su actitud ante la paradoja que supone esta "cruz del diablo" es bastante verosímil: un poco de escepticismo expresado con una sonrisa, pero al mismo tiempo curiosidad por el mundo de las creencias y costumbres populares: "¡La cruz del Diablo! ¡Nunca ha herido mi imaginación una amalgama más disparatada de dos ideas tan absurdamente enemigas!... !Una cruz... y el diablo! ¡Vaya, vaya! Fuerza será que en llegando a la población me expliques ese monstruoso absurdo" (116).

El narrador comparte con los lectores cierta mentalidad racionalista y escéptica. De hecho, el narrador es al mismo tiempo el representante de la mentalidad de los lectores y el receptor al que el guía tiene que convencer de la autenticidad de su relato. El narrador primario es el presentador de la situación comunicativa en la que el relato tiene lugar, además de reproducir el relato mismo del guía:

> El vaso de saúco, ora vacío, ora lleno, y no de agua, como cangilón de noria, había dado tres veces la vuelta en derredor del círculo que formábamos junto al fuego, y todos esperaban con impaciencia la historia de la cruz del Diablo, que a guisa de postres de la frugal cena que acabábamos de consumir se nos había prometido, cuando nuestro guía tosió por dos veces, se echó al coleto un último trago de vino, limpióse con el revés de la mano la boca y comenzó de este modo:
> —Hace mucho tiempo, mucho tiempo, yo no sé cuanto, pero los moros ocupaban aún la mayor parte de España... (116)

Ciertamente el acto de narrar se lleva a cabo como una comunicación oral, lo cual determina la estructura del discurso del guía, y el contenido de este relato está tomado de la tradición oral, pero el relato no es una narración oral popular porque no está dirigido a unos campesinos sino a un público al cual es necesario convencer de la ocurrencia de lo sobrenatural. Debemos recordar que afirmar el carácter oral de la tradición popular no se limita a señalar que es un conjunto de textos que se transmiten de boca en boca sin ayuda de la escritura, sino que implica incluir el discurso en una situación comunicativa oral, con participantes que comparten ciertas creencias sobre el mundo, y que cumple con un propósito específico en el espectro de las interacciones sociales de esa comunidad. El relato oral del guía tiene lugar en otro contexto que no es el de la cultura oral popular.

La situación comunicativa oral en la que el guía hace su relato no es igual a la situación comunicativa oral en la que la tradición se transmite al pueblo. El relato oral del guía es ya una "elaboración" de la tradición oral preparada para unos oyentes muy particulares. La manera como el guía narrador mismo va aceptando y presentando los prodigios sobrenaturales, haciéndolos "verosímiles", es compatible con la actitud de sus oyentes y, por extensión, con la de los lectores. Así, por ejemplo, en un momento en el que el alcaide de la prisión de donde se escapan por sí solas las armas, dice, para justificar la curiosidad que lo llevó a abrir la celda: "tanta era mi fe en que todo no pasaba de un cuento" (131).

La inclusión de tradiciones y cuentos populares dentro del relato del guía cumple también con la función de "verosimilizar" la historia que él narra por contraste, en la medida en la que el relato del guía se esfuerza por diferenciarse de ellos. En el interior de su relato, cada vez que menciona las tradiciones y relatos populares, es para señalar su carácter exagerado y fantasioso:

> A pesar de todos los cuentos que a propósito de la armadura se fraguaron, y que en voz baja se repetían unos a otros los habitantes de los alrededores, no pasaban de cuentos, y el único mal positivo que de ellos resultó se redujo entonces a una dosis de miedo más que regular, que cada uno por sí se esforzaba en disimular lo posible, haciendo, como suele decirse, de tripas corazón. (121)

Los relatos populares son, de acuerdo al guía narrador, textos en los cuales la "fantasía abulta y completa sus creaciones favoritas" (123). La perspectiva del narrador podría ser también la del lector. Sin embargo, aquello que un narrador "confiable" había presentado unos momentos antes como "fantasías" empiezan a presentarse como una aterradora posibilidad. Durante las noches, se vieron luces misteriosas entre las ruinas del castillo y una banda de malhechores apareció y comenzó a azotar la región: "Desde ese momento las fábulas, que hasta aquella época no pasaron de un rumor vago y sin viso alguno de verosimilitud, comenzaron a tomar consistencia y a hacerse de día en día más probables" (121).

El guía narrador no reconoce su propio relato dentro de la familia de relatos tradicionales a los cuales hace referencia. Más allá del problema de si su lenguaje es "verosímil" o no de acuerdo con su extracción campesina, ni la estructura de su discurso ni la perspectiva que dirige su narración son propias de una tradición popular. Por el contrario, su presentación de los hechos está organizada de acuerdo con la evolución de una mentalidad racionalista que sucumbe ante la realidad portentosa de los acontecimientos. A lo largo del texto hay distintas huellas de este proceso gradual, como cuando al capturar a uno de los bandidos dice: "algunas revelaciones hechas antes de morir por uno de sus secuaces, prisionero en las últimas refriegas, acabaron por colmar la medida, preocupando el ánimo de los más incrédulos" (123).

A pesar de que durante el proceso de "verosimilización" la tradición popular es desautorizada, el triunfo de lo fantástico finalmente obliga a reconsiderar esta opinión inicial. Vistos en retrospectiva, los prodigios sobrenaturales no quedan "verosimilizados", pero sí revalorizados, a pesar de su carácter exagerado, como portadores de una "verdad" esencial. De alguna manera anticiparon o vislumbraron lo que después se convirtió en realidad; la mentalidad tradicional popular es más susceptible ante el carácter trascendente de la realidad:

> La nueva se divulgó con la rapidez del pensamiento entre la multitud que aguardaba impaciente el resultado del juicio, y fue tal la alarma, la revuelta y la vocería, que ya a nadie cupo duda sobre lo que de pública voz se aseguraba; esto es, que el diablo, a la muerte del señor del Segre, había heredado los feudos de Bellver. (129)

El relato del guía no es un discurso que pretenda "mimetizar" la estructura discursiva de una tradición oral, y ni siquiera con exhaustividad la de

un discurso oral de un hablante campesino. Es, en cambio, un discurso que está destinado a convencer a sus oyentes, en base a cierto lenguaje, cierta organización del texto y cierta estrategia narrativa. El relato del guía narrador es precisamente el factor que presenta la coexistencia de *imposibles* sobrenaturales y el mundo de lo *posible* de una manera que es problemática para los lectores. Sus esfuerzos están dirigidos a desbaratar el escepticismo y la incredulidad de sus oyentes —y lectores— mostrando cómo una a una van cayendo las especulaciones y explicaciones racionales y naturales de los portentos.

Al revés de a lo que nos tiene acostumbrados la narrativa moderna al lidiar con la oralidad, en la que el autor pretende cederle la palabra al "hablante", es el autor quien le presta su lenguaje y su perspectiva al supuesto "hablante" para que, precisamente, la identificación de su relato con las formas narrativas tradicionales no interfiera con el efecto típico de lo fantástico: la problematización de los códigos de lo *posible* y lo *imposible*. Como bien señala Benítez: "Bécquer silencia pocas veces su propia voz; se dirige al lector en primera persona, se hace responsable de la veracidad de un suceso, interviene con juicios y comentarios. Está metido además en la historia con sus ideas, sus gustos, su sensibilidad" (*Bécquer* 89).

En Bécquer, el interés por la tradición no es exclusivamente consecuencia de la conocida vocación romántica por el pasado y por la "naturalidad" de las formas narrativas populares. Como afirma Berenguer Carisomo, el tradicionalismo de Bécquer proviene de un romanticismo más profundo:

> Es un intento, todavía balbuciente, de encontrar las raíces vivas de España. No es sólo el placer literario romántico de complacerse mediante la nota de color, estímulo para una nueva experiencia estética; es la conciencia, todavía vaga, pero presente, de que esas costumbres, esos paisajes, ese ser vivo de la tradición significaban un aliento nacional, un rasgo ineludible en la esencia de lo español. (111–12)

Esta sensibilidad hacia lo español que amenazaba con desaparecer lo lleva a consagrarse, como en una especie de culto, a la veneración del pasado, a "los antiguos usos de nuestra vieja España". Ciertamente Bécquer idealizaba ciertos aspectos de la tradición y cultura populares. Sin embargo, esta idealización no fue el resultado de la incomprensión de la tradición oral ni de su incapacidad para transmitirla con "autenticidad" o "fidelidad". En leyendas como "La cruz del diablo" muestra con toda evidencia su sensibilidad y respeto a las concepciones del mundo y de la vida depositadas en la tradición oral. Más aún, encuentra un lugar para ellas en el mundo moderno. La preocupación de Bécquer por la tradición —que lo llevó, por ejemplo, a luchar por la conservación de los lugares históricos y por el apoyo gubernamental a escritores y artistas dedicados a preservar o reproducir los monumentos artísticos— se manifiesta en muchas formas. Con sus leyendas no busca rescatar del olvido y preser-

var intactas un conjunto de narraciones populares que amenazan con desaparecer —propósito que, como ha sido señalado antes, asignó a otros textos—, sino dar expresión literaria al aspecto más importante que Bécquer encontraba en la tradición. En ella se manifiesta un espíritu capaz de adivinar la trascendencia del hombre y del mundo en un medio caracterizado por el cambio de las costumbres y las sensibilidades en un siglo "prosaico" y "burgués". Este espíritu es el que Bécquer busca transmitir con su obra. "La cruz del diablo", y el grupo de leyendas que ella representa, no es un texto que simplemente recoja las "fantasías" del pueblo, sino que tiene sus propios procedimientos para despertar en el lector la receptividad a lo sobrenatural que caracterizó a los siglos pasados.

Jorge Marcone
University of Texas, Austin

NOTA

1. Augusto Raúl Cortázar, *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 57 (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968) 1346, citado en Benítez, *Bécquer* 107.

OBRAS CITADAS

Benítez, Rubén. *Bécquer tradicionalista*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica-Gredos, 1971.
———. ed. Introducción. *Leyendas, apólogos y otros relatos*. De Gustavo Adolfo Bécquer. Barcelona: Labor, 1974. 7–43.
Berenguer Carisomo, Arturo. *La prosa de Bécquer*. Buenos Aires: Hachette, 1947. Edición corregida y aumentada. Sevilla: Universidad de Sevilla. 1974.
Bécquer, Gustavo Adolfo. "La cruz del diablo." *Leyendas, apólogos y otros relatos*. Ed. Rubén Benítez. Barcelona: Labor, 1974.
García-Viñó, Manuel. *Mundo y transmundo en las "Leyendas" de Bécquer*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica-Gredos, 1970.
Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: New Accents-Methuen, 1982.
Reisz, Susana. "Ficcionalidad, referencia y tipos de ficción literaria." *Lexis* III (1979): 99–170.

Mester, Vol. xix, No. 2 (Fall, 1990)

Los autómatas de Holmberg

Si en Inglaterra y en Francia la literatura fantástica nació fecundada por el Diablo, en España fue originada por un simple pícaro mentiroso, engañador y aquejado de una enfermedad venérea. En Inglaterra, se trata de manifestaciones maléficas terroríficas recogidas en *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole. En Francia, en cambio, el Diablo se aparecía en la forma de una mujer altamente seductora, fascinante, aunque al fin resultase engañosa: se trata de *Le Diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte. En efecto, la crítica suele situar en el origen de lo fantástico literario a estas dos manifestaciones diabólicas dieciochescas, muy diferentes entre sí, sin embargo: los espantos puritanos frente a la picante galantería francesa.

Pero, a mi juicio, las precedió resueltamente, y con una manifestación más pura de lo fantástico, *El coloquio de los perros*, de Cervantes, novela *ejemplar* publicada en 1613, juntamente con las otras once. En ella la fantasticidad es causada por la mezcla desconcertante de una anécdota maravillosa muy tradicional (animales que hablan y se comportan como seres humanos) con el planteamiento realista de *El casamiento engañoso*, que enmarca la novela. Semejante contraste es el que da motivo a la conversación del intrigante y poco creíble Alférez Campuzano (¿un mentiroso?, ¿un iluso?, ¿un reportero fidedigno?) con el escéptico Licenciado Peralta. El encuentro de estos dos sujetos de temperamentos tan distintos da por resultado que lo fantástico se identifique con el problema de la literatura en sí: ¿cuáles son los límites entre la realidad y la ficción?

He aquí cómo se anuncia, en efecto, lo fantástico hispánico, con un planteamiento que tres siglos más tarde será recogido y renovado por el argentino Jorge Luis Borges: ciertamente, para éste lo fantástico en sí no significa otra cosa que una reflexión sobre el hecho literario. De este modo Cervantes y Borges enmarcan lo fantástico en lengua española, poniendo en evidencia una de sus más características y fecundas aportaciones a este tipo de escritura.

Sin duda ha habido otras, y sumamente importantes, en nuestro siglo —como la relectura de la historia a través de lo maravilloso que propone Gabriel García Márquez, la traducción fantástica de elementos folklóricos

amerindios o africanos, etc.—, pero en el pasado, tras el magnífico precedente cervantino, en los países hispánicos hay que saltar a la segunda mitad del siglo XIX para volver a encontrarse con la fantasticidad literaria. Y aun entonces, la mayor parte de los ejemplos que se encuentran en la Península o en América Latina adolecen de una dependencia excesiva del folklore campesino —y casi exclusivamente criollo, en los países americanos. De ahí que significasen, en realidad, una prolongación de la literatura costumbrista. En otros casos, se trataba de imitaciones demasiado serviles de otras literaturas. Hay alguna excepción, desde luego, como la de Bécquer, pero escasas. A fines de siglo, el movimiento modernista manifestó en este campo, como en tantos otros, una mayor capacidad creadora. Dentro de él fue donde se fue gestando la rica literatura latinoamericana del siglo XX.

Pero una de las raras excepciones decimonónicas la representa el argentino Eduardo Ladislao Holmberg (1852–1937). Médico de profesión, autor de estudios de botánica y de entomología, escribió las siguientes narraciones fantásticas o próximas a la manera: *El ruiseñor y el artista* (1876), *La pipa de Hoffmann* (1876), *Horacio Kalibang o los autómatas* (1879), *El medallón* (1889), *Nelly* (1896) y *La casa endiablada* (1896). Todas ellas de interés, aunque desigual. La que quiero destacar ahora es el cuento *Horacio Kalibang o los autómatas*, que fue publicado en forma de folleto y que, entre otros méritos, tiene la particularidad de ser uno de los escasos relatos hispánicos de su tiempo que pone en juego lo que luego se llamaría ciencia-ficción.[1]

En este caso tal ficción científica se orienta, además, hacia uno de los temas básicos de este tipo de literatura y que expresa una de las ambiciones fundamentales del hombre: la de la fabricación artificial del hombre mismo, ya que con ello, el hombre *natural* se erigiría al nivel del demiurgo, del Dios creador, constituyendo entonces su verdadera réplica. Por ello, antes de ser tratado por la ciencia-ficción, el tema aparece ya en numerosas mitologías tradicionales y da lugar a múltiples historias maravillosas. Muy conocida, por ejemplo, es la vieja leyenda del Golem, el ser humano fabricado por un mago judío, anécdota que dio lugar a varias películas y a la famosa novela expresionista del austriaco Gustav Mayring, *Der Golem*, publicada en 1915. Por cierto que Borges dedicó al mito un poema, publicado en 1958. Otro mito muy antiguo y semejante es el de los homúnculos, hombres de muy pequeñas dimensiones, fabricados también por magos. El más famoso en la literatura universal es el del *Fausto* de Goethe, construido por el propio Dr. Fausto y que dialoga con él.

Pero en el siglo XVIII, a favor del desarrollo de la mecánica, por ejemplo, de la relojería, se manifiesta en Europa un gusto marcado por los autómatas. Inventores, ingenieros, técnicos los hacían accionar en las cortes de Europa y palacios nobiliarios despertando la admiración de las gentes. No faltaban las supercherías, los falsos autómatas, como se cuenta de al-

guno que jugaba al ajedrez de manera notable, mas que ocultaba a un hombre auténtico en su interior. Inspirándose en ellos, E.T.A. Hoffmann compuso su famoso relato de *El hombre de arena*, en el que el profesor Spalanzani, en colaboración con el infernal Coppelius, fabrica la bella y fría autómata Olimpia, que conduce al joven Natiel a la locura y al suicidio (este cuento influyó muy directamente, sin la menor duda, a E. L. Holmberg para su *Horacio Kalibang*). En 1818, Mary Shelley va más allá con su *Frankenstein*, en el que un sabio desmesuradamente ambicioso construye su hombre con cadáveres y lo anima, no con un simple mecanismo de relojería, sino sirviéndose de una energía misteriosa que empezaba entonces a conocerse, la electricidad (la cual se rodeaba de un prestigio estimulador de las imaginaciones equivalente al que envuelve a nuestra energía atómica). El Dr. Frankenstein, un auténtico Prometeo moderno (y así lo califica la propia autora), roba a la Naturaleza ese poder, el rayo, para animar a su muñeco.

Conocida es la explotación que ha hecho el cine de este tema, y todavía en la actualidad se siguen proyectando réplicas del monstruo de Frankenstein. Pero el cine, y la literatura de nuestro siglo, generan reiteradamente robots de toda suerte y cada vez más refinados. Uno de los más famosos es Hal, de *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick, que ofrecía la particularidad de mostrar una profunda humanidad, a pesar de su apariencia de pura máquina nada antropomórfica.

Se observará que en los relatos de Hoffmann y de Mary Shelley, la ciencia aparece todavía estrechamente ligada, de un modo más o menos explícito, a lo sobrenatural: en *El hombre de arena* manifiesto en la naturaleza infernal del personaje de Coppelius, y en *Frankenstein*, en el tremendo castigo que sufre este sabio por haber pretendido equipararse a Dios: con lo que reproduce los pecados sucesivos de Luzbel, origen nada menos que del Diablo; de Eva y de Adán, responsables, según la Biblia, de la triste condición humana, los tres víctimas, por tanto, de su propia soberbia. Ahora bien, Villiers de l'Isle-Adam, en su *Éve future* (1886), narra la historia de un prodigioso, ideal, autómata femenino fabricado por Edison[2], perro desligado ya enteramente de toda consecuencia de orden sobrenatural. Lo mismo ocurrirá con buena parte de los robots ideados en la actualidad por el cine, la televisión, la literatura (no con todos, desde luego, pues todavía se encuentra en los aspectos negativos de la religión un estímulo para el terror), pero que ya van infiltrándose también en nuestra vida cotidiana. El que la Eva futura de Villiers de l'Isle-Adam acabe mal, desapareciendo en un naufragio, no pretende expresar otra cosa, según la crítica reconoce reiteradamente, que el fracaso del ideal simbolista de perfección, de la Belleza absoluta. Se trata, pues, ante todo de una alegoría estética en la que no intervienen para nada, al menos directamente, ni Dios ni el Diablo.

Se diría, en suma, que según avanzaba el siglo XIX, la imaginación colectiva iba familiarizándose con la ciencia y con sus sorprendentes innovaciones, desacralizándola más y más, es decir, desligándola netamente de las *irracionalidades* de la magia a favor de la poderosa corriente materialista, estrechamente unida a la física mecanicista, que imperaba. Ello se manifiesta muy claramente en el relato de que me ocupo.

En siete capitulitos narra cómo un burgomaestre de Nuremberg —"uno de aquellos hombres que siguen con toda su alma los progresos del materialismo en Alemania"— es confrontado, en una fiesta que da en su casa para festejar el cumpleaños de su hija, con un curioso autómata que desafía todas las leyes de la física habiendo perdido su centro de gravedad (se trata del propio Horacio Kalibang), luego con todo un conjunto de autómatas en una fiesta dada por el fabricante de ellos (quien al fin se identifica con el propio narrador) y, por último, en otra fiesta con motivo de la boda de la hija de este burgomaestre, de nuevo con el automático Horacio Kalibang.

Las situaciones básicas del relato tienen, pues, lugar en tres fiestas celebradas con diferentes motivos; la última de ellas se sitúa en simétrico paralelismo con la primera, ya que celebra también un acontecimiento relacionado con la hija del burgomaestre. Esto da a la historia cierto carácter teatral muy en tono con su desarrollo y sentido. En ellas destaca como personaje principal este severo, entonado y autoritario burgomaestre (aunque el narrador lo elogia en su bondad, entereza, franqueza, valentía y falta de ambición), definido en su ideología como un apasionado materialista —que no cree ni en Dios ni en el Diablo, pero sí en los poderes ilimitados de la ciencia, excomulgado hasta la quinta generación— en lucha denodada con la irracionalidad clerical y obscurantista. El está tan desconcertado por los autómatas que llega un momento en que duda de la realidad humana de la gente más próxima, por ejemplo de la de su sobrino (con razón, pues se hace reemplazar por autómatas) e incluso de la propia (pero tal es la significación alegórica que la obrita impone explícitamente). Junto a él, pero en segundo plano, se destaca ese sobrino (o primo que se llama a veces), que resulta ser el fabricante de los autómatas (tal es la sorpresa final) y que se confunde con el propio narrador homodiegético, aunque manifiesta al respecto una ambigüedad de la que me ocuparé más tarde. En cambio, la hija del burgomaestre, que da pretexto a las dos fiestas indicadas (la que abre y la que cierra el relato) y de la cual está enamorado el narrador, aunque sin éxito, tiene una presencia demasiado episódica y adjetiva, como corresponde con su descripción: cumple quince años y es una preciosa criatura, "muy parecida a las lindísimas muñecas que se fabrican en Nuremberg" (el subrayado es del texto, con lo que se apoya su función anticipatoria de los autómatas, aunque ella resulta no serlo, al menos en un sentido literal; aun así hace pensar inevitablemente en la

muñeca del relato de Hoffmann citado). También son episódicos los demás personajes. Fuera de los citados no se impone otro que el del curioso y divertido autómata Horacio Kalibang.

Tal es el esquema que se puede hacer de la anécdota, de las situaciones y de sus actores. Ahora bien, atendiendo al desarrollo del discurso, vemos que el relato comienza *in medias res* con una escena que representa la fiesta de cumpleaños, de lo cual el narrador se disculpa ante el lector, al final del capitulito, con esta observación burlesca que anuncia el tono general del texto: "pero no es posible comenzar de otra manera, porque al penetrar en el recinto en que aquella conversación se desarrolla, en ese mismo momento, desmentía el burgomaestre Hipknock a su sobrino el teniente Hermann Blagerdorff, y, fiel retratista, no he podido hacer otra cosa que tomar sin antecedentes las palabras consignadas": así la mímesis extrema (el narrador capta la escena que está ocurriendo en la *realidad* en este mismo momento) busca explícitamente la complicidad irónica del lector en el juego de la ficción (falsa realidad, o sea que el lector juegue solamente a creerla): se trata de un recurso muy frecuente en la literatura del XIX. Luego, el narrador, que hasta ahora creíamos heterodiegético, se muestra entrando en la historia al comienzo del capítulo II cuando enuncia: "Aunque hay personas de mala voluntad que sostienen que mi <u>pariente</u> y <u>amigo</u>" (aquí el subrayado es mío). Luego sabemos que se trata del sobrino al que habla el burgomaestre en tono desdeñoso y que se identifica con el nombre de Fritz. Pero he aquí que en el IV describe algo que el lector piensa que no ha podido ver, ya que él no parece hallarse presente (aunque luego se descubre que sí, pues se trata del propio Oscar Baum, el fabricante de muñecos, que en ese momento está haciendo actuar a Horacio Kalibang). Ahora bien, en el V y en el VII está ese narrador enteramente fuera de la historia. Y el lector puede preguntarse: ¿cómo sabe lo ocurrido en tales situaciones con tanto detalle al punto de repetir exactamente los diálogos? ¿O es que hay entonces dos narradores, uno implicado en la historia y otro fuera de ella y omnisciente? He aquí algo que desconcierta al lector por poca atención que ponga en el texto.

Cierto que es cosa frecuente en el relato de ficción del siglo XIX, lo que prueba la libertad y despreocupación con que trabajaban los autores, a pesar del principio de verosimilitud impuesto por el realismo. Las transgresiones al mismo son constantes incluso por parte de los escritores que se afirman más radicalmente realistas. Por lo demás, el enfoque burlesco del texto permite todas las audacias e incoherencias de este orden. No hay mejor recurso para hacerse perdonar fallos o caprichos que invocar el humor, ya que él lo desnivela todo, invierte, revuelve, pone en cuestión todas las categorías. De ahí justamente su eficacia.

El narrador en efecto adopta abiertamente una actitud humorística incluso se permite tan acusadas caricaturas como: "Aunque hay personas

de mala voluntad que sostienen que mi pariente y amigo, el burgomaestre Hipknock, lleva este nombre debido a la circunstancia de haberse atragantado con un hueso uno de sus antepasados, en tiempo de Carlos V, sostengo que es falso, aunque no tengo interés en demostrar lo contrario'', ''El mariscal es un personaje tremendo; tiene todo el color y temperatura de un sol poniente en la nariz, y en el vientre todas las dimensiones de un elefante bien educado'' (obedece al mismo tono de las crueles caricaturas que henchían entonces periódicos y revistas y muchas de las cuales se hacían tan famosas). Incluso la hija del burgomaestre es sometida a ruda antítesis: por un lado, se alude con lirismo a su cabellera de oro, a sus mejillas rosadas como una aurora; por otro, se dice de estas mismas mejillas que son ''frescas como la hoja de una lechuga''; con respecto a los quince años que cumple una mujer, se enuncia: ''porque no obstante tener ya en punto ese inconsciente que llamamos corazón humano, su cabeza goza el más etéreo y divino de los vacíos''.

Tal planteamiento aleja sensiblemente el cuento de las obras modélicas referentes a seres humanos artificiales a que me he referido: la de E.T.A. Hoffmann y la de Mary Shelley; en este caso concreto, en particular, la de Hoffmann, que muy probablemente influyó en esta historia, incluso motivó, sin duda, su localización en Alemania. Pero en aquellas dos obras se ponía en juego, básicamente, el horror. La de Villiers de L'Isle-Adam, también citada —de la cual creo encontrar una predicción en la alusión a Edison que hace Oscar Baum, el constructor de autómatas, en una carta: ''los últimos descubrimientos de Edison han herido mi amor propio nacional''— no desarrolla una dimensión terrorífica, pero sí idealizadora que también está enteramente ausente del relato de Holmberg. En éste las únicas alusiones al terror se producen al principio, cuando dice un sobrino del burgomaestre en un diálogo: ''pero desde que conocí el hecho, con su aterradora realidad'' (se refiere a Horacio Kalibang y a su pérdida del centro de gravedad), y en el capítulo II, cuando aparece el autómata H. Kalibang, enuncia el narrador (que, como sabemos, es otro pariente del burgomaestre): ''En aquel momento, sólo había dos rostros que no manifestaban el más profundo terror: el del teniente Blagerdorff y el de Horacio Kalibang.(...) Yo no me cuento''.

Justamente es muy frecuente en las literaturas hispánicas esta orientación burlesca de lo fantástico. No es exclusivo de ellas, ni mucho menos; se encuentra en todas las demás que cultivan esta manera, pero, por ejemplo, en las anglosajonas, la alemana y la francesa, ello alterna mucho más frecuentemente con los efectos de terror. Se diría que los países hispánicos tienen dificultad para *creer* en la fantasticidad, determinados como estuvieron siempre por una valoración excesivamente realista de la literatura, cuyas causas son, sin duda, excesivamente complejas para tratarlas aquí. Ello motivaría que casi siempre se enfocase la manera irónicamente y a distancia. De ahí incluso puede derivar el alejamiento crítico y metaliterario

con que a menudo la trataron autores de la categoría de Borges, Cortázar, Bioy Casares, García Márquez y tantos otros.

Y ese burlesco afecta incluso, inevitablemente, al referente ideológico, haciendo que, por ejemplo, el materialismo del burgomaestre (a pesar de la exaltación a que se somete al personaje) roce también la caricatura y que, por lo tanto, resulte ambiguo. Todo, pues, se enfoca a distancia, esquematizado, estilizado, deformado, amuñecado. Retengamos en particular esta última palabra, porque ella se hermana eficazmente con el sentido del cuento, por lo demás perfectamente explícito: la imposibilidad de separar en determinados momentos y situaciones a las personas reales de los autómatas, ya que aquéllas actúan a menudo con idéntica inhumanidad. Así dice Oscar Baum en su carta al burgomaestre, tras confesarle haberle acompañado como autómata en diferentes ocasiones: "Cuando, sumergido en el torbellino de la política, encuentres algún personaje que se aparte de lo que la razón y la conciencia dictan a todo hombre honrado... puedes exclamar: ¡es un autómata!", y enuncia la misma idea refiriéndose a científicos y a poetas. De semejante modo aconseja el burgomaestre a su hija cuando se casa. De ahí que el narrador remate el relato con esta significativa frase: "El lector tocará los demás resortes".

Tal es, evidentemente, la alegoría del cuento, demasiado simplista, sin duda, y tópica, pero que, no obstante, se sirve de un desarrollo imaginativo (lo que yo llamo figuración) muy eficaz. El lector se siente fácilmente atraído y seducido por su trama, aunque en lo que se refiere al de hoy día, no es difícil que lamente ese carácter didáctico tan directo y claro en su alegoría (es verdad que en su tiempo se valoraba más el uso en la literatura de prédicas o moralejas).

Para un estudioso de Valle-Inclán, como es mi caso, no deja de resultar, además, sugestivo el hallar aquí una predicción más del esperpento en cuanto se denuncia la condición humana tan próxima al esquematismo y automatismo del muñeco, vista, por tanto, a distancia, con un alejamiento demiúrgico. Entendámonos, no me refiero de ningún modo a influencia (incluso es muy posible que Valle-Inclán ignorase absolutamente a Holmberg). Por otra parte, prefiguraciones de este orden son frecuentes y en muy varias literaturas así como en diferentes épocas. Tampoco se trata de establecer comparaciones de valor, ya que el esperpento —manifiesto además en numerosas obras y no sólo en una— logra un muy alto e intenso nivel literario que este cuento no alcanza, claro está, y, en su significación, expresa una hondura ontológica de la que queda también lejos el relato de Holmberg. Por lo demás, el esperpento se actualiza fuera de lo fantástico. Pero, teniendo en cuenta todas estas salvedades y diferencias, la referencia a Valle-Inclán no es ociosa, si uno quiere ver en este sugestivo cuento un hito más en la imaginación literaria colectiva encaminada hacia aquella notable realización.

Por otra parte, como uno lee, inevitablemente, toda obra a través de su

propio tiempo y de su personal experiencia de lector, estableciendo un nutrido tejido de referencias que hoy se suele recoger en el concepto de intertextualidad (o sea, nunca se lee un solo texto; ante el más pequeño, simple e inocuo, uno está consultando instintivamente toda una biblioteca imaginaria), el lector actual puede enriquecer notablemente su vivencia de esta obrita (o sea, su aventura a la vez lúdica e intelectual) proyectándola sobre ese horizonte valleinclanesco. De todos modos cada texto no es más que una virtualidad que se actualiza en el proceso de lectura. De ahí que toda obra constituya una indefinida construcción colectiva —a partir de una primera iniciativa y propuesta, la de su autor— en la que cada lector y con él su tiempo tienen su parte.[3]

Antón Risco
Université Laval

NOTAS

1. Las citas del cuento "Horacio Kalibang o los autómatas" las he tomado de E. L. Holmberg: *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires, Hachette, 1957.
2. Por cierto que en "Horacio Kalibang" también se cita a Edison, como si Holmberg, al igual que más tarde Villiers de l'Isle-Adam idease sus autómatas bajo el prestigio de este gran sabio.
3. Este hecho, reconocido hoy por la mayor parte de los teóricos de la literatura, recuérdese que ya había sido expuesto por Borges en su conocido relato "Pierre Menard, autor del Quijote" (*Ficciones*, 1944).

Mester, Vol. xix, No. 2 (Fall, 1990)

Lo fantástico y la historia: La polémica entre *La sombra del caudillo* y *Tirano Banderas*

Sobre la base del debate que asentó Martín Luis Guzmán a raíz del artículo "Tirano Banderas",[1] publicado en "La Opinión" de Los Angeles el 17 de marzo de 1927, se dejan planteadas una serie de preguntas que cuestionan el uso del discurso fantástico en la representación de la historia latinoamericana. La polémica sobre la ideología de la forma tiene un especial relieve en tanto que viene a sumarse a la de la siempre compleja relación cultural entre Europa y América. En este trabajo me propongo explorar cuáles son los criterios determinantes de esta problemática geográfico-ideológica y sus consecuencias estéticas.

1. *Tirano Banderas, La sombra del caudillo* y la representación de la república imaginaria.

Tanto *Tirano Banderas* como *La sombra del caudillo* son novelas que, a través de la representación de una república imaginaria americana, reflexionan sobre el poder y la historia. El argumento de *Tirano Banderas* es el siguiente: doña Lupita se queja ante Tirano Banderas porque el coronel Domiciano de la Gándara se ha tomado cuatro copas, marchándose sin pagar. El Tirano, en promesa pública, dice que ha de castigarle, con lo cual provoca que el coronel se pase al bando de los revolucionarios. Entre éstos es con el indio Zacarías con quien se siente más seguro. El tercero de los revolucionarios, Filomeno Cuevas, se une a la revolución armada por motivos muy diferentes: tras presenciar el arresto de su amigo y maestro don Roque Cepeda durante el mitin convocado por el Círculo de Juventudes Democráticas, señala haber visto "la pasión del justo y el escarnio de los gendarmes." Tras una serie de sucesos concatenados por el azar, la historia se resuelve con la muerte del Tirano.

La sombra del caudillo narra los últimos días en la vida de Ignacio Aguirre, Ministro de Guerra y futuro candidato a la presidencia de la República, asesinado por el Caudillo. La novela se sostiene sobre dos personajes: Axkaná y Aguirre, uno político civil, el otro militar. La acción se inicia con un suceso que luego será significativo: discuten sobre Rosario y el segundo da su "palabra de honor" de que no la va a tocar. En la siguiente escena, como tónica de la mentira que empaña toda la novela, Aguirre seduce a Rosario llevado por la pasión y en cierto sentido por el destino (una lluvia casual). Con este símbolo de destino y pasión (Rosario) desbordando la voluntad de Aguirre comienza la novela y así quedará el protagonista marcado durante el resto de la misma. Al final será a la política a lo que se verá arrastrado el militar aun cuando desde el principio se había comprometido a no hacerlo. La conclusión es que la corrupción del sistema político mexicano arrastra incluso a los más honrados (Aguirre y Axkaná) a la mentira, a la violencia y finalmente a la muerte.

Como podemos observar, aunque ambos argumentos se enfocan sobre un mismo tema (la corrupción de un determinado sistema político y los sucesos de la Revolución Mexicana), la perspectiva europea en uno y latinoamericana en el otro les lleva a elaborar diferentes teorías a partir de diferentes desenlaces: en *Tirano Banderas* cae el tirano y la revolución ha triunfado; en *La sombra del caudillo*, el tirano triunfa sobre su adversario poniendo al descubierto el fracaso de la revolución, incapaz de solucionar el problema del caudillaje. Pero no sólo en el desenlace, sino en la estética utilizada para representar los sucesos, las diferencias son evidentes desde el principio. Mientras que el narrador en *La sombra del caudillo* es omnisciente (el control de la acción es total y los personajes en ningún momento se independizan de la voz en tercera persona), en *Tirano Banderas* predomina el estilo indirecto libre con frecuentes acotaciones en las que la voz del narrador nunca introduce de una manera neutral a los personajes, y así en vez de "el tirano habla", el narrador dice "rasga su verde máscara indiana". Asimismo el proceso de deshumanización de los personajes está reforzado por las descripciones de sucesos en los que siempre hay una inadecuación entre lo visto y lo oído. Como señala Emma Speratti Piñero, "las causas reales no se acomodan a la visión" (79): "en la calle, una tropa de caballos acuchillaba a la plebe ensabanada y negruzca" (Valle-Inclán 45).

Otra diferencia importante es la escenografía en la que suceden los acontecimientos. Si en *Tirano Banderas* el escenario se acerca más al de una república tropical mitificada, en *La sombra del caudillo* se trata de un trasfondo urbano (la Ciudad de México), con un protagonista casi absoluto: el automóvil como símbolo de una cada vez más sofisticada red de comunicaciones. En este contexto de desarrollo industrial, la red de control del Caudillo es sutil y eficaz, cosa que Guzmán va exponiendo a través del uso de

objetos de mercancía fetichizados, elevados a la altura de símbolos. Así, en el segundo capítulo de la novela, titulado "El automóvil del general", el coche se convierte en el símbolo propiciador de la caída de Aguirre. El espacio del automóvil, objeto fetichizado, está puesto en relación con los sentimientos de deseo y rechazo que asaltan a los mismos personajes:

> El Cadillac los recibió convertido en un radiador de polvo líquido (...) El auto rodaba suavemente. Y aquel manso rodar al abrigo de los chorros de agua que golpeaban contra el techo y los cristales del coche, venía a ser una especie de elemento sedante en el trastorno interior que Rosario sentía. (9)

Estos elementos, que funcionan como símbolos de la estructura económica que los sustenta, se alternan continuamente con la descripción psicológica de los personajes, buscando un equilibrio a su vez entre éstos y el lenguaje, ambos puestos al servicio de un sólo eje de argumentación: la fuerza corruptora del sistema político heredado de la Revolución (el caudillaje militar) sólo puede ser derrotada por una idéntica dosis de violencia y ambición que en última instancia no permite la entrada al poder de los civiles.

En este sentido la nueva estética (frente a esta búsqueda del equilibrio en Guzmán) practica la técnica del montaje y la distorsión, y en *Tirano Banderas* este aspecto se refuerza con el uso de latinoamericanismos en el lenguaje. Como señalaba Guzmán en su crítica, en *Tirano Banderas* "el lenguaje es la primera piedra de toque, o de choque"; Valle-Inclán baraja los americanismos con libertad "para disponer de un idioma a la vez vivo e inexistente" (1964:206), proyectando la idea de un habla imaginaria sobre la lengua viva. La clave de la crítica de Guzmán no sólo apunta hacia el lenguaje sino a la técnica del "esperpento", técnica a través de la cual se desbarata la diferenciación latente en las obras realistas entre la apariencia social (la máscara) y el verdadero ser de los personajes. En su dibujo del mundo americano Valle-Inclán proyecta ambos elementos en uno sólo, el de la máscara, dando lugar a un espacio donde la apariencia se ha apoderado del "ser" de los personajes y éstos actúan sujetos a un destino cíclico inevitable. En este sentido, el dinamismo de la acción no se apoya tanto en la caracterización psicológica de los personajes como en la sacralización de la organización temporal, que en *Tirano Banderas* responde a la tesis cíclica del "quietismo estético".[2] El fin de la concepción de la historia como progreso coincide con las diferentes teorías del tiempo expuestas en el mismo período por los manifiestos vanguardistas: mezclado con "creencias orientales y teosóficas," es decir, un tiempo pensado "religiosamente" (Speratti 72), se percibe sólo como verdadero el tiempo que es coexistencia de presente, pasado y futuro y se niega "la falsa ideología de la línea recta y todo el engaño cronológico del mundo" (Speratti 71). El uso de la simultaneidad no es sólo cualidad mágica o gnóstica de los per-

sonajes sino que se hace estructural a la novela misma: "Esta noche se me figura que ya pasó todo cuanto pasa. ¡Son las Benditas!... Es ilusión ésta de que todo pasó antes de pasar" (Valle-Inclán 81).

La distribución del tiempo en la obra de Guzmán, por el contrario, es lineal y los acontecimientos de la novela están basados en una estricta relación de causalidad. La fuerza del discurso de Guzmán, refundiendo en él dos momentos políticos de la historia mexicana,[3] es de tal precisión que,

> Cuando llegaron a México los primeros ejemplares de *La sombra del caudillo*, el general Calles se puso frenético y quiso dar la orden de que la novela no circulara en nuestro país (...) El gobierno y los representantes de Espasa Calpe —editorial que publicó la obra—, a quienes amenazó con cerrarles su agencia en México, llegaron a una transacción: no se expulsaría del país a los representantes de la editorial española, pero Espasa Calpe se comprometía a no publicar, en lo sucesivo, ningún libro mío cuyo asunto fuera posterior a 1910. (1987:XIX)

En *Tirano Banderas* el uso de la historia americana y sus revoluciones se proyecta como signo geográfico-ideológico frente al europeo. A la virtud gnóstica del círculo temporal construido por la novela, Valle-Inclán superpone el mito de "Tierra Caliente" como inspiración de la revolución dirigida al lector español. Aunque la acción de la novela se limita a unos dos días, este corto período de tiempo abarca todo el siglo XIX y la primera parte del siglo XX mediante una serie de anacronismos hechos a propósito. El autor nos dice que Santos Banderas había luchado contra los españoles en el Perú (c. 1824): Emilio Castelar es ministro en España (1873–1874); predominan el positivismo materialista y los científicos (c. 1880); el petróleo es conocido por los Estados Unidos (c. 1900); y la Revolución Mexicana de 1910 es sugerida por las constantes alusiones a la revolución agraria.[4]

Para Guzmán, por el contrario, el uso de la historia en la novela (en la misma línea de Ignacio Altamirano) está ligada a los ideales de orden y progreso. Para él la labor del novelista y del intelectual está íntimamente ligada a la realización de una "tabla de valores históricos depurados", (1964:165) ya que éstos sientan las bases de un espíritu nacional, motor de progreso del país.

2. La polémica de la representación entre Martín Luis Guzmán y Valle-Inclán.

A) *Del realismo al "modernismo fantástico"*

En 1921 el gobierno mexicano del General Obregón, a través de su representante cultural en España, Alfonso Reyes, invita a Valle-Inclán a México con ocasión del centenario de la independencia. Tras la breve visita, Valle-

Inclán en 1922 escribe una carta a Alfonso Reyes en la que manifiesta su preocupación por la forma de una novela que está escribiendo (*Tirano Banderas*), ya que su intención es "llenar el tiempo como llenaba el espacio el Greco" (Speratti 71).

En 1926, Valle-Inclán publica *Tirano Banderas*. La novela se agota inmediatamente y desata una serie de polémicas. Destaca la opinión de Rufino Blanco-Fombona que interpretó la misma "como otra en la larga serie de falsificaciones, por exteriores y pintorescas que circulaban en Europa y Estados Unidos", frente a críticos como Mariano Latorre que señalaban que *Tirano Banderas* superaba a *Los de abajo* como novela de la revolución. En este estado de cosas, Martín Luis Guzmán, residente definitivo en España tras su segundo exilio, escribe una crónica sentando específicamente los términos del debate. En primer lugar señala que la novela será juzgada según "dos criterios diversos, y, en parte, inconciliables: uno será el criterio español; otro el hispanoamericano" (1964:205). Al primero, testigo de América desde una visión europea, le habrá parecido la novela "una síntesis admirable de la América esencial", para los segundos (especialmente para Guzmán, testigo presencial de la Revolución Mexicana) en vez de la esencia lo que se percibe es su "caricatura".

Una y otra vez señala Guzmán cómo la "exageración," el "exacerbamiento" y la "caricatura" nos alejan de la revelación esencial de lo americano. Los resultados obtenidos, aplicada la técnica distorsionadora al lenguaje, son "detestables y grotescos, pese a la maestría vigorosa que responden", y "con lo demás ocurre otro tanto: con el paisaje, con el ambiente, con los resortes de la acción novelesca" (1964:206). No es sólo la perspectiva esperpéntica, sino la técnica misma lo que pone en duda Guzmán. En su argumentación no deja de señalar, atento a los avances de la vanguardia, cuál es el auténtico agente de distorsión de la técnica de Valle-Inclán: "Toda nuestra naturaleza, todas nuestras ciudades viven allí, sujetas a dislocaciones cubistas de sobriedad y fuerza definitivas" (1964:207), y señala que la perspectiva de la acción está presentada "no según él lo conoce, sino como podría agruparlo en la pantalla, en busca de grandes valoraciones de color típico acumulado, un director cinematográfico de genio, un director con ojo a lo Chaplin" (1964:207).

El problema de la "transparencia" de la obra de arte concierne finalmente a la valoración que Guzmán hace del estilo de Valle-Inclán que, en su opinión, "es un factor más en la impresión de obra hecha con demasiado acento, que *Tirano Banderas* produce en el lector de América", identifica inmediatamente a éste con el lado realista, mientras que parece dejar para el otro tipo de lectores (el español o el europeo) el gusto por los fenómenos de distorsión implicados en el uso de la técnica cubista. La también postura ideológica de Guzmán le lleva, por un lado, a olvidar a las importantes figuras de la vanguardia hispanoamericana del momento, y por otra a ofrecer, dos años más tarde, una respuesta a Valle-Inclán en forma de

dos novelas consecutivas que son un estudio sobre los sucesos de la Revolución Mexicana desde la perspectiva estética opuesta: *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929).

B) *Ortega y Gasset, el "arte nuevo" y Tirano Banderas.*

Ortega y Gasset en la teoría y Valle-Inclán en la práctica, aspiraban a construir una alterna a la novela realista del siglo XIX, tal como la habían practicado Balzac y Galdós. En este sentido la propuesta de "arte nuevo" que conlleva *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, publicada durante diferentes períodos de 1924, no es ni más ni menos que una reflexión sobre el fenómeno del realismo y de la vanguardia y sus consecuencias a dos niveles: la necesidad de crear un nuevo público y asentar la nueva función asignada a la obra de arte.

Lo primero que propone Ortega es que el arte nuevo, de impopularidad esencial, se dirige a la minoría no sólo porque se aleja decididamente de los elementos humanos para concentrarse en los elementos artísticos, sino porque ha convertido a estos últimos en el objeto de contemplación artística. Según esto, la esencia o función última de la obra de arte es "suscitar un irreal horizonte" (1988:49). La distancia que siempre ha existido entre las ideas y las cosas, entre el arte y la realidad, se concentra en el significante ya que el arte nuevo, según Ortega, no se conforma con aceptar esa distancia, sino que la convierte en su único objetivo de representación. Así el arte nuevo ya no expresa la realidad a cierta distancia (*La sombra del caudillo*), sino que asume la distancia que siempre ha separado el arte de la realidad (*Tirano Banderas*).

Valle-Inclán acertó a reunificar en *Tirano Banderas* varios de los postulados propuestos por Ortega, consiguiendo "aislar al lector de un horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es ámbito interior de la novela" (Ortega 1982:44). Esto fue, precisamente, parte de lo criticado por algunos de sus contemporáneos, especialmente los seguidores de las formas realistas, entre otros M. Guzmán y Manuel Azaña, que oponiéndose al modernismo también hacían explícita su particular visión del uso artístico de la novela.

En su diario del 3 de mayo de 1927, Azaña escribió que el mecanismo estético de *El ruedo ibérico* de Valle-Inclán invalidaba o diluía la realidad histórica del objeto sobre el que se practicaba (cit. en Fernández Cifuentes 365). En el repudio implícito de Guzmán a la forma utilizada por Valle-Inclán para encontrar las "esencias" de lo americano, y en la propuesta alternativa que representa *La sombra del caudillo*, el escritor mexicano también repudia los presupuestos del arte nuevo y advierte en su artículo "El puerismo en el arte" cómo "en vez de ideales hondos, clara o confusamente sentidos, este arte moderno se guía por teorías", y señala cómo "de esta manera, de teoría en teoría... los artistas, poseídos de una especie de furor frío, han venido esclavizándose a una intelectualidad embrionaria

—a un puerismo de cuyo seno las obras salen, cuando no muertas, disminuídas (1964:225).

Lo que subyace a esta polémica no es sólo una crítica a la lectura exótica que se hace de los sucesos de Latinoamérica desde Europa o Estados Unidos, sino la forma misma de su representación en la obra artística, o sea, el viejo debate entre realismo y modernismo que se extenderá en 1938 para definir la naturaleza ideológica del movimiento expresionista. Así en la polémica llevada a cabo en la revista *Das Wort*, tanto Lukács, como Bloch y Brecht, sitúan como centro de la discusión la técnica del "montaje" y su razón (o sinrazón) en la escurridiza relación entre el producto artístico y su referente.

Georg Lukács advierte la necesidad de revisión de los presupuestos de transparencia, ya que éstos atañen fundamentalmente a la fragmentación y a la pérdida de una conciencia de realidad totalizadora:[5] "If a writer strives to represent reality as it truly is, i.e. if he is an authentic realist, the question of totality plays a decisive role, no matter how the writer actually conceives the problem intellectually" (Lukács 33).

Es en este contexto en el que se hace necesaria una comparación entre el realismo de *La sombra del caudillo* y el uso de las técnicas modernistas en *Tirano Banderas*, para certificar por contraste cómo ambas obras se enfrentan al referente artístico y cómo, en la segunda, la invasión de los presupuestos de la estructura fantástica sobre el discurso nos encara directamente con el problema de la modernidad:[6]

> the modern literary schools of the imperialist era (. . .) both emotionally and intellectually (. . .) all remain frozen in their own immediacy; they fail to pierce the surface to discover the underlying essence, i.e. the real factors that relate their experiences to the hidden social forces that produce them. (Lukács 36-37)

Las tempranas dudas y críticas de M.L. Guzmán en referencia a la representación de "lo americano", el discurso fantástico de *Tirano Banderas* y el grado de transparencia de la obra de arte, se hacen explícitas diez años más tarde cuando Lukács llega a afirmar el dilema de la obra de arte contemporánea: "there is no state of inertia in reality. Intellectual and artistic activity must move either towards reality or away from it" (Jameson, 1988b:39).

3. La estructura de la narrativa fantástica como duda epistemológica y su desplazamiento hacia el discurso como problematización ontológica.

La modalidad narrativa "fantástica", tal y como ha sido definida por Tzvetan Todorov, se caracteriza por un estado de vacilación, en el que tanto personajes como lectores deben decidir si lo que sucede pertenece o

no a la "realidad natural" tal y como se percibe de forma cotidiana. Es ese instante de incertidumbre lo que caracteriza a esta forma literaria y lo que la caracteriza como duda de esencia epistemológica. El desarrollo de lo fantástico, sin embargo, no está aislado del desarrollo histórico-social, como lo señala José B. Monleón en *A Specter Is Haunting Europe*,

> Between 1871 and 1929, to use two symbolic dates, the ideological backbone of capitalism suffered a progressive disintegration: reason, the great instrument of bourgeois liberation, was now in the hands of the worker movements, and social development seemed to confirm all the projections ingrained in that discourse. (94)

El desarrollo de la narrativa fantástica hasta 1930 es parte de este proceso de invasión de lo irracional, a través del cual la razón dieciochesca se ve sustituida por la sinrazón como forma de conocimiento de la realidad. Esta nueva percepción se acentúa a partir de la generación de pensadores europeos de 1905, quienes "became frank irrationalists or even anti-rationalists" (Hughes 13). En el mundo del arte el perspectivismo se impone como visión de la realidad, y el cubismo convierte los conceptos de espacio, tiempo y masa en los verdaderos objetos de la obra de arte. En el campo de la novela la problematización de la realidad que presenta la narrativa fantástica se desplaza hasta el lenguaje, haciendo de éste, en ultima instancia, eje clave del modernismo y postmodernismo:

> Todorov is right, of course, that for a certain historical period, running roughly from the rise of the gothic novel in the eighteenth century to Kafka's "Metamorphosis", a structure of epistemological hesitation was superimposed upon the underlying dual ontological structure of the fantastic, naturalizing and "psychologizing" it. But in the years since "Metamorphosis", this epistemological structure has tended to evaporate, leaving behind it the ontological deep structure of the fantastic still intact. Hence the practice of an ontological poetics of the fantastic by postmodernist writers. (Mc Hale 76)

Frente a los presupuestos de Todorov, e inserta en el clima de lo fantástico, *Tirano Banderas* de Valle-Inclán revela el mismo tipo de problemas y anticipa algunas de las soluciones contemporáneas para la novela: ahora no hay vacilación de ningún tipo, ninguno de los personajes la experimenta porque la duda se ha trasladado del argumento a la lengua en sí misma. Lo extraño o fantástico de la república imaginaria de Santa Fe no está en los hechos allí sucedidos o en sus personajes sino en el tratamiento del lenguaje: la duda epistemológica se ha convertido en duda ontológica, es producto del desplazamiento paulatino de lo irracional desde el significado al significante, convirtiéndose éste en el objetivo último de la representación.

4. Una pregunta-conclusión sobre la inserción de lo fantástico en el discurso de la novela.

Como señala Brian Mc Hale, "the deep structure of the fantastic, is, I would argue, ontological rather than epistemological" (75). Este aspecto tiene especial interés en cuanto que, tal como ha definido Fredric Jameson, el realismo "is shown to have epistemological truth, as a privileged mode of knowing the world we live in and the lives we lead in it" (1988a: 120). El enfrentamiento, pues, del modernismo con el realismo opera como propuesta descodificadora de dos de los ámbitos del realismo decimonónico: el cognoscitivo y el formal. En este sentido la naturalización de lo fantástico y la extensión de éste sobre el discurso de la historia y su representación, nos llevan a la siguiente pregunta: ¿existe una ideología de la forma modernista al margen de la recepción particular de las novelas en su momento histórico? Si comparamos el relato realista de Guzmán y el moderno de Valle-Inclán, en ambos observamos el análisis de la actuación de un tirano, y en ambos observamos un esfuerzo de representación de sus discontinuidades y rupturas, los conflictos por el poder. Es, sin embargo, en *La sombra del caudillo* donde se organiza una visión totalizadora de las estructuras que sustentan a aquél. En *Tirano Banderas*, por el contrario, la tónica dominante se desplaza hacia un lenguaje que actúa como motor de distanciamiento. La modernidad de Valle-Inclán consiste en desmontar el concepto de representación mismo, haciendo la obra autorreflexiva: la disolución del sujeto narrativo a través del uso de perspectivas simultáneas es posible en tanto que el referente realista quede desplazado del centro de la obra artística. En este sentido *Tirano Banderas* recoge la herencia de la novela histórica, para crear un subgénero (el de la novela de dictadores) que utiliza lo fantástico desplazado al lenguaje como recurso renovador novelesco. Sin embargo, convertido el significante en objeto mismo de la obra de arte, la posibilidad de operar a través de la representación sobre la realidad que analiza, queda amenazada:

> When the fantastic expands in modernism it attacks the last refuge of reason: language. The fantastic thus becomes the dominant element of art through representation (. . .) Once reality has been formalized and declared unreasonable, art could no longer claim the possibility of representation. (Monleón 140)

En este caso la tónica dominante de la narrativa modernista, es decir, la cancelación de las herramientas lingüísticas realistas, lleva sobreentendida la necesidad de destruir también su lenguaje, la creación de una estructura cíclica temporal y la mitificación de la historia. Frente al "quietismo estético" y la autorreflexión como técnica definidora del espacio geográfico americano de Valle-Inclán, la utilización del lenguaje desde presupuestos

realistas decimonónicos por parte de Guzmán se revela como suficiente para dar equilibrio a unos personajes que transparentan el objeto, la realidad referencial sobre la que se actúa desde la obra artística.

Ambas novelas, sobre las bases del desarrollo de lo fantástico en relación a la representación de la república imaginaria americana, entran, sin embargo, en un marco de debate muy concreto que señala hacia la inoperancia de estos dos códigos estéticos por sí mismos insuficientes, y la necesidad de una alternativa:

> Under these circumstances, the function of a new realism would be clear: to resist the power of reification in consumer society and to reinvent that category of totality (. . .) systematically undermined by existential fragmentation on all levels of life and social organization today. (Jameson, 1988a: 147)

En este sentido, dada la base del debate entre Valle-Inclán y Guzmán, cabe plantear si el uso de elementos fantásticos en la reescritura de la historia forma parte del proyecto ideológico asociado a las poéticas de las vanguardias europeas que, deseosas de deshacerse del discurso tradicional realista, extendían desde sus centros metropolitanos —europeos o no— los presupuestos ratificados posteriormente por la denominada postmodernidad[7]: la muerte de la historia y el fin de la representación. Esta problemática tiene un especial relieve en tanto que las respectivas relecturas de carácter estético e ideológico han determinado no sólo la interpretación sino la suerte editorial de ambas novelas. Tanto la representación de la realidad latinoamericana utilizada desde presupuestos europeos, como la misma analizada por artistas latinoamericanos, están determinadas no sólo por diferentes criterios de orden geográfico y de mercado editorial sino que nacen como conflicto de sus respectivas clases dominantes en confrontación estético-ideológica. En esta lucha, la Historia (como discurso) adquiere un significado y la representación o no de ella a través de elementos fantásticos, problematiza la poética modernista y su lenguaje novelístico abundando en la necesidad de búsqueda de una alternativa más eficaz, más justa.

Juan Velasco
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Martín Luis Guzmán, "Tirano Banderas", *La Opinión* (Los Angeles, California), 17 de marzo de 1927, pág. 3; y en ibid, T.2, pp. 1635–1639.

2. La teoría esteticista-temporal de Valle-Inclán se halla en *La lámpara maravillosa*. Speratti Piñero la pone en relación con la novela que nos ocupa de la siguiente manera:

> en *Tirano Banderas*, hallamos esa especie de eternidad, esa especie de constancia en movimiento ininterrumpido que convierte a la obra en un "absurdo satánico" (...) pues mientras "Dios es la eterna quietud, y la belleza suprema está en Dios. Satán es el estéril que borra eternamente sus huellas sobre el camino del tiempo". (71)

3. "Llegaron a Madrid, por esos días, los periódicos mexicanos que relataban la muerte del general Serrano; esos mismos periódicos insertaban las doce o trece esquelas —no recuerdo bien— de los hombres sacrificados en Huitzilac. De pronto me vino la visión de cómo esos acontecimientos podían constituir el punto culminante de la segunda de las novelas refundiendo en ella dos momentos políticos, el de 1923-1924 y el de 1927-1928. Abandoné mi trabajo y con verdadera fiebre me puse a escribir *La sombra del caudillo*, arrebatado por la emoción." (Guzmán, 1987: XXI)
4. Menton 439.
5. Jameson *Esthetics and Politics* 33.
6. Para no entrar en estériles polémicas sobre la naturaleza de ambos, diré que cada vez que uso el término "modernismo" me refiero a toda la producción cultural de la modernidad (normalmente catalogada entre 1850-1950) y que en términos amplios abarca los movimientos de vanguardia, el "arte nuevo" y de renovación cultural que se opusieron al realismo. Por postmodernismo y postmodernidad entiendo toda la actividad cultural que sigue a tal período y que manifiesta un cambio cultural y social respecto de los primeros.
7. Brian Mc Hale señala en *Post Modernist Fiction* la profunda relación de tipo estructural existente entre lo fantástico y la evolución del discurso hacia los presupuestos de la postmodernidad:

> Despite what Todorov says, then, the fantastic has not yet been wholly absorbed into contemporary writing in general; it is still recognizably present in its various postmodernist transformations. (81)

OBRAS CITADAS

Fernández Cifuentes, Luis. *Teoría y mercado de la novela en España: Del 98 a la República*. Madrid: Gredos, 1982.
Guzmán, Martín Luis. *Crónicas de mi destierro*. México: Empresas Editoriales, 1964.
———. *La sombra del caudillo*. México: U.N.A.M., 1987.
Hughes, H. Stuart. "Consciousness and Society: The Reorientation of European Social Thought". *An Age of Controversy*. New York: Alfred A. Knopf, 1973.
Jameson, Fredric. *The Ideologies of Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988a.
———, ed. *Esthetics and Politics*. New York: Verso, 1988b.
Mc Hale, Brian. *Post Modernist Fiction*. London: Methuen, 1987.
Menton, Seymour. "La novela experimental y la república comprensiva de hispanoamérica". *Humanities: Anuario Centro de Estudios Humanísticos* (México) 1.1 (1960): 409-64.
Monleón, José B. *A Specter is Haunting Europe*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
———. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
Speratti Piñero, Emma S. *La elaboración artística en Tirano Banderas*. México: Colegio de México, 1957.
Todorov, Tzvetan. *The Fantastic*. New York: Cornell University Press, 1989.
Valle-Inclán, Ramón del. *Tirano Banderas*. México: Espasa Calpe, 1983.

Mester, Vol. xix, No. 2 (Fall, 1990)

Un espejo en la oscuridad: "La escritura del Dios" y la ontología del Verbo

Sabemos que el lenguaje es como la luna y tiene su hemisferio de sombra.

—Jorge Luis Borges

"La escritura del Dios", parte integral de la colección *El Aleph*, obra del escritor argentino Jorge Luis Borges, ofrece al lector la representación literaria de una de las preocupaciones epistemológicas más fervientes de dicho autor.[1] En este breve relato se desarrolla una cuidadosa meditación sobre el artificio lingüístico que constituye cada obra escrita y, más pertinente para nuestro estudio, se propone la idea de que cualquier intercambio que tengamos con el universo se activa irremediablemente a través del lenguaje. Si consideramos el título con el que se designa la colección de cuentos —*El Aleph*, la primera letra del alfabeto hebreo— vemos el poder cedido al lenguaje (escrito) en su totalidad, que, en este caso, crea la rúbrica alfabética que encierra la obra entera.[2] Para Borges, esta letra todavía posee la virtud del encanto —la magia primordial que el lenguaje judeocristiano perdió para siempre después de la transgresión del albedrío divino. A diferencia de las pobres voces humanas de comunicación, esta letra es capaz de *producir* una realidad o supra-realidad y no está —como cualquier letra humana o su consiguiente permutación en palabra o frase— relegada a la impotente redundancia de referirse siempre a una entidad que nunca podrá ser— ni mucho menos engendrar.

Jaime Rest, en su estudio crítico de la obra literaria de Borges titulado *El laberinto del universo*, analiza la influencia del nominalismo[3] en la totalidad de la obra creativa del autor argentino, observando que:

> en los escritos de Borges es posible señalar una manifiesta preocupación metalingüística, orientada a desentrañar los alcances del conocimiento, a interrogarse sobre la validez de la especulación filosófica y

> a indagar el papel relevante de la literatura como plenitud de la gravitación que la palabra ejerce en nuestra existencia.... En suma, las relaciones que mantenemos con los signos constituyen el eje en torno del cual se organiza en su totalidad el pensamiento literario de Borges. (102)

Borges confirma tal observación pero a la misma vez contempla la inutilidad (e imposibilidad) de su clasificación: "El nominalismo, antes la novedad de unos pocos, hoy abarca a toda la gente; su victoria es tan vasta y fundamental que su nombre es inútil. Nadie se declara nominalista porque no hay quien sea otra cosa" (cit. en Rest 56–7).

En estas frases, Borges revela un aspecto clave de su visión filosófica y nos presenta el concepto de una palabra (signo) con un subrayado valor ontológico. En primera instancia, reconoce que es la palabra lo que nos transmite nuestra comprensión del universo y el elemento que invade cada rincón oscuro del pensamiento humano —si es que no *constituye* el pensamiento humano. De modo que el "pensamiento" como algo de valor sustancial no es más que un artificio que, a través de la especulación filosófica, sólo logra discutirse a sí mismo en un discurso eterno que por su propia naturaleza imposibilita el descubrimiento de alguna "verdad". Aquí observamos la curiosa ambigüedad del lenguaje —a través de él no se puede llegar a la "verdad", mas este descubrimiento sólo se puede hacer por medio del mismo lenguaje. También insinúa que la única salida de esta situación trágicamente humana es la de callarse porque el "nombre es inútil". Al hacer esto el impotente ser humano cede la victoria a la palabra reconociendo que el Verbo es el dios al que el hombre debe rendir culto.

En *Otras inquisiciones*, Borges aclara su posición en cuanto a la existencia extralingüística:

> Cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios. (cit. en Rest 17)

Aunque han existido varias corrientes filosóficas que aseveran que la facultad del lenguaje es un don poseído por el ser humano y constituye lo que más nos distingue de los otros animales, es, al mismo tiempo, el lenguaje quien nos posee y controla, al constituir lo que traduce nuestra esencia y lo que (im)posibilita una comprensión del mundo que nos rodea. Somos, en realidad, esclavos del lenguaje —lo que nos hace humanos también nos encierra dentro de un sistema reductor de la comunicación/confusión del cual no podemos escapar jamás. Al contemplar esta idea, George Steiner indica que "possessed of speech, possessed by it, the word having chosen the grossness and infirmity of man's condition for its own compelling life, the human person has broken from the silence of matter" (36).

Esta hipótesis provocadora sugiere que es el lenguaje, y su relación parasitaria con el ser humano, lo que define cualquier concepto que tengamos de la realidad/divinidad y que, en vez de representar una herramienta articulada por el hombre, es lo que nos da la ilusión de una realidad, convirtiéndonos de materia muda en seres hablantes (pero ficticios). Es el lenguaje lo que modela —en un acto parecido al de un autor cuando inventa un personaje— nuestra personalidad, creando la ilusión del ser, y por consiguiente, la experiencia humana. No es el hombre quien elige el lenguaje como una estratagema comunicativa, sino que es el lenguaje el que decide penetrar y ocupar la hueca construcción que envuelve al ser humano. De esta manera, nos proyecta la ilusión de existir, al 'alumbrarnos' o 'llenarnos' con su presencia —es precisamente este fulgor todopoderoso del lenguaje lo que ilumina la oscuridad de la (in)experiencia humana.

Se ha tratado de escapar de esta situación por medio de la creación de sintagmas que, por su novedad, supuestamente pueden engendrar la comunicación pura y, por lo tanto, fecunda. Es esta cualidad verbal la que los simbolistas como Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé quisieron reinstalar en el lenguaje poético, con la intención de devolverle la capacidad mágica de evocar lo inaudito.[4] No obstante, para los filósofos de nuestro siglo como Ludwig Wittgenstein, este deseo resulta en una patente tautología si consideramos que dichos sintagmas nacen del mismo sistema (aunque tergiversado) que se ha querido superar y que nuestra existencia será siempre un relato traducido, cuando menos, por el lenguaje que nos posee. Una visión más radical, la de Jacques Derrida, propone que el lenguaje, lo que nos da la facultad de formular tales hipótesis, encierra una lógica que desde los sofistas ha dado preferencia a ciertos "ideales" (p.ej., la "verdad") que, en realidad, surgen de este discurso envenenado de nociones preconcebidas pero infundadas.[5] Rest afirma que

> Borges fija los límites del conocimiento —al menos del que es acumulable y transmisible— dentro de los márgenes combinatorios de la materia verbal, de modo que las actitudes humanas de saber y de pensar quedan circunscriptas en el ámbito de nuestros enunciados y acaso incluso se identifiquen con él. (79)

Wittgenstein cuestiona la existencia de alguna relación verificable entre la palabra y el hecho. Según él, lo que llamamos lenguaje es quizá un velo hilado por el mismo lenguaje para cubrir la mente de la realidad (Steiner 20). El filósofo vienés nos induce a contemplar esta afirmación cuando considera la (im)posibilidad de hablar de la realidad, teniendo en cuenta que el lenguaje en sí constituye una regresión infinita: palabras que discuten otras palabras. Por lo tanto, ya no se puede considerar el lenguaje como un camino a la verdad demostrable, sino meramente como una galería espiral de espejos y recovecos que devuelve a la mente humana a su

punto de partida (Steiner 21). Borges comparte una visión muy parecida del lugar del lenguaje dentro de la esfera humana:

> Es imposible separar el pensamiento de los mecanismos lingüísticos. A causa de ello, todas las polémicas filosóficas constituyen un mismo círculo vicioso que ha girado sin excepción en torno de las fabulaciones concebidas para enmascarar la realidad inescrutable con el rostro conocido del lenguaje, conjunto arbitrario de 'gruñidos y chillidos' —dice Chesterton— que según cree el hombre 'significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo'. (cit. en Rest 57)

Quizás la única salida para el individuo que desea superar este condicionamiento lingüístico sea la de volverse mudo. En vez de interponer algo artificial y estéril (el lenguaje) entre nosotros y la realidad que nos envuelve, optemos por el silencio absoluto. George Steiner afirma que:

> The highest, purest reach of the contemplative act is that which has learned to leave language behind it . . . [for] it is only by breaking through the walls of language that visionary observance can enter the world of total and immediate understanding. Where such understanding is attained, the truth need no longer suffer the impurities of fragmentation that speech necessarily entails. It need not conform to the naive logic and linear conception of time implicit in syntax. In ultimate truth, past, present, and future are simultaneously comprised. It is the temporal structure of language that keeps them artificially distinct. (12–13)

Las limitaciones del fragmentado lenguaje humano en un determinado espacio/tiempo histórico son precisamente las que experimenta Tzinacán, el protagonista de "La escritura del Dios". Considera el sacerdote maya que:

> en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero[...] Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo sino inmediato [...] Sombra o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo*, *mundo universo*. (118–19)

De modo que el lenguaje humano es la sombra o simulacro del protolenguaje (cf. Platón) cuyo estado proyectado (desplazado) prohibe cualquier inmediatez y mucho menos el poder de la creación. Para el sacerdote, el lenguaje divino, a diferencia del lenguaje humano, no implica una realidad sino que la explica; en otras palabras, el lenguaje humano esconde la verdad en sus implicaciones al re-presentar una supuesta verdad, mientras que el lenguaje divino explica todo, dejándose entrever la verdad y

"los íntimos designios del universo" (120).[6] El lenguaje divino es inmediato y no progresivo porque trasciende la sintaxis temporal del lenguaje humano para cobrar la simultaneidad. Tzinacán desea aprehender la totalidad del cosmos a través de una intuición inmediata —no simplemente avistar una serie de huellas fugitivas que carecen de significado alguno.

El título del cuento sugiere que el numen es una divinidad escritora que se expresa y luego se revela a través de la palabra, mientras que, al mismo tiempo, su presencia mundana está encerrada dentro del verbo. El dios,

> previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar. Nadie sabe en qué punto la escribió ni con qué caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido. (116)

Esta frase divina puede "conjurar", es decir, efectuar algún cambio, gracias a su inmutabilidad, y su mensaje tiene un destinatario —"un elegido"— que tiene que estar presente para articular la frase. El mensaje [texto] consiste en "una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales)" (120), configuradas para la eternidad en la piel del jaguar —a Tzinacán sólo le falta "intuir esa escritura" (116).

Existe, sin embargo, una distinción importante: la escritura de este dios no se refiere a algo por medio de un signo arbitrario (como la estéril escritura humana) sino que su palabra tiene la capacidad sobrehumana de concebir en un acto explícito y simultáneo. El ser humano no puede descifrar la escritura sagrada porque ésta no se encuentra dentro del sistema de la sintaxis mundana —está más allá de la relación entre el referente y el objeto: es el objeto y su referente a la vez. Por eso, como dice el protagonista, la escritura tiene que ser intuida; acción que no implica la temporalidad de la interpretación (lectura) sino la simultaneidad de la iluminación.

Según Jacques Derrida esta distinción entre el lenguaje sagrado y el humano no es un concepto novedoso, pues los textos bíblicos:

> distinguished the ineffable writing of God—vouchsafed to the soul through divine illumination—from the fallen, material inscriptions of worldly language. By thus creating a twofold order of writing in its 'sensible' and 'intelligible' aspects, theology seconded the Platonist belief in a 'writing of the soul' which had to be protected from the mere physicality of signs. The logos of revealed truth, whether Platonist or Christian, harks back to a state of linguistic grace before the 'fall' of language into a mode of debased and corporeal written existence. In medieval theology the two traditions came together: 'the intelligible face of the sign remains turned toward the word and the face of God'. (Norris 66)

Tzinacán, después de interpretar esta divina frase, tendría que "decirla en voz alta para ser todopoderoso" (120). Esta condición indica que él, como vicario del dios en la tierra, tiene que estar presente y pronunciar esta muda inscripción para que tenga el efecto deseado. Aquí vemos el poder cedido al lenguaje hablado que históricamente, como propone Derrida, ha sido considerado más auténtico que el lenguaje escrito porque (debido a la presencia del locutor) crea una relación inexplicable entre el pensamiento y la palabra. Sin embargo, su presencia (escrita) es solamente posible por su ausencia (articulada). Si no estuviera el mago como un portavoz del dios, su poder sería nulo y el remedio perdido para siempre. Tzinacán tiene que recobrar el poder del lenguaje articulado del mismo lenguaje 'muerto' de la inscripción para que efectúe el cambio deseado. Como un cadáver eterno que sólo puede ser resucitado por otro individuo, esta inscripción espera su adulteración cósmica —la articulación.

Pero en este caso Borges ha creado en la forma del jaguar una letra viva que aunque necesita su resurrección por parte de Tzinacán es capaz de sobrevivir y reproducirse eternamente: "Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios confiando el mensaje en la piel viva de los jaguares, que se amarían y se engendrarían sin fin.... para que los últimos hombres lo recibieran" (117).

La única frase que pronuncia Tzinacán en todo el relato consiste precisamente en "catorce palabras casuales". Al despertar de su noche de sueños y vigilia grita en las tinieblas de su cárcel: "Ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños que estén dentro de sueños" (119). Inmediatamente después de articular esta negación un resplandor le despierta. Vemos aquí que, en un acto parecido al de los místicos españoles del siglo XVI, el testigo tiene que negar, o purgar, todo concepto de la posibilidad existencial de tal fenómeno como parte integral del proceso que, finalmente, lleva a la unión divina. Una copla de San Juan de la Cruz ejemplifica precisamente esta negación espiritual: "Dije: ¡no habrá quien alcance!/ Y abatíme tanto, tanto,/ que fui tan alto, tan alto,/ que le di a la caza alcance" (Rivers 177-78).

Esto es, en efecto, lo que ocurre, puesto que al aprender el lenguaje divino y, por lo tanto, resucitar la inscripción cadavérica, Tzinacán pierde su existencia humana, se olvida de sí mismo y su existencia previa y se convierte en una chispa consumida por el fulgor divino. Tzinacán ya "no puede pensar en un hombre, en sus triviales desdichas o desventuras, aunque ese hombre sea él mismo. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, si él, ahora, no es nadie" (121).

Aunque esta escritura no está al alcance de nuestro sistema lingüístico, constituye una escritura universal que puede ser considerada una suma de las limitadas facetas o representaciones terrestres de la primera palabra que creó el universo, cuyos rasgos (profanados) se encuentran en el discurso humano en sus casi infinitas variedades (como sombra de luz). Tal vez esta

noción esté en la raíz del arcaico pavor occidental a la dispersión del lenguaje, fenómeno que ilustra metafóricamente la catástrofe lingüística inspirada por la construcción temeraria de la Torre de Babel: la diseminación y confusión de lenguas.

En la tradición maya, el poder creativo del lenguaje divino y la confusión de lenguas como castigo divino también se revelan a través de su mitología. En el *Popol vuh* o el *Libro del Común*, texto que descifra Tzinacán, aparece la fábula de los niños gemelos que juegan a la pelota con los dioses del mundo subterráneo, los señores de Xibalba. Al ser desmembrado uno de los gemelos, su hermano intenta recuperar las partes de su cuerpo y la única manera de lograr esto es *pronunciar* bien todos los nombres de las partes de su anatomía. No logra hacerlo y, por lo tanto, pierde la partida y su hermano muere con sólo la nariz y las orejas restituidas.

El ultraje del lenguaje y su diseminación y confusión como castigo divino *nulli secundus* crean en el ser humano el insaciable anhelo de volver a la totalidad, de recuperar aquel lenguaje primordial cuyos rasgos fragmentados forman una parte de cada lengua humana, pero cuyo poder divino subyace sólo en su consolidación y, como hemos visto en la cultura maya-quiché, en su articulación. La revelación de que somos apenas un fragmento de lo que fueron nuestros progenitores —seres incompletos muy parecidos al desmembrado gemelo maya— inspira la constante búsqueda del reencuentro, de la reunión. A la vez, son precisamente estas huellas fugitivas de un lenguaje primordial las que nos presentan la posibilidad de un ser todopoderoso, creador de un lenguaje sagrado, productivo.

Hasta cierto punto, se puede argumentar que en este relato maya, los mexica, y luego los españoles, encabezados por el Huitzilopochtli español, Pedro de Alvarado, representan una fuerza que produce una subversión del lenguaje de los maya —es decir, una faceta del lenguaje humano— alejándolo aún más de su estado primordial y divino. Si analizamos el nombre Tzinacán vemos que significa "murciélago en nahuatl, nombre que los mexicanos dieron al rey cakchiquel Ahpozotzil y que los españoles convirtieron en Sinacán" (Recinos 287). Esta violación del nombre personal ha desposeído al mago de su identidad, al reducir el sentido de su nombre al nivel de un simple animal funesto que ya no tiene las mismas asociaciones religioso-culturales que antes tenía. Rest afirma que "a Borges le fascina esa actitud que tienen los nombres personales de borrar la realidad de los individuos a quienes designan, para convertirse en ficciones verbales autónomas" (97). En el sentido cósmico, es el mismo dios quien ha borrado nuestra realidad al imponer el lenguaje como único recurso humano para interpretar el mundo. Claro está, en el caso de Tzinacán, no solamente ha sido trocado en ficción verbal, sino que al nivel personal y cultural se ha perdido a sí mismo al perder su propio lenguaje, el que los ha creado a él y a su pueblo.

Es precisamente la recuperación de un lenguaje primordial y la unión

con lo divino lo que el sacerdote maya intenta lograr. Lo hace a través de su larga meditación en la celda de una prisión que, como el mismo lenguaje, le ha traicionado al encarcelarlo dentro de sus paredes herméticas pero insondables. El narrador describe su entorno:

> La cárcel es profunda y de piedra; su forma la de un hemisferio casi perfecto, si bien el piso (que también es de piedra) es algo menor que un círculo máximo, hecho que agrava de algún modo los sentimientos de opresión y vastedad. (115)

Como la limitación del lenguaje humano que, aunque estéril, engendra una concatenación infinita de asociaciones implícitas, el "hemisferio casi perfecto" que encierra a Tzinacán sugiere una metáfora del lenguaje mundano. No es otra la "opresión" del mismo lenguaje que, como hemos visto, da lugar a una desconcertante posibilidad de "vastedad". Esta vastedad es, en sí, la de un lenguaje primordial, un lenguaje que de manera explícita crea todo lo que hay en el mundo y el firmamento (incluso a él). Según Jaime Giordano, la celda constituye la mitad superior de una esfera no cortada precisamente en su centro, sino un poco antes de llegar a él (109). Para Giordano, la configuración de la cárcel

> significa que las curvas laterales no llegan a constituir vertical, sugiriéndose en cambio una apertura parabólica que fácilmente puede proyectar una dimensión infinita. Es de este modo una especie de cielo raso en forma de bóveda esférica, pero cuyos ángulos laterales con el piso no descienden nunca verticalmente. Lo mismo ocurre con el firmamento estelar: la perspectiva del hombre en la tierra ve extenderse el cielo tras los horizontes antes de que pueda presentirse su caída vertical en el vacío. En este sentido,... la cárcel se presta idealmente a un proceso de cosmización. (109-10)

Más que un microcosmos del universo hundido en las entrañas de la tierra (una especie de *aleph* telúrico), esta cárcel representa la sombra —el llamado espejo en la oscuridad— del lenguaje primordial, que, como hemos visto, constituye la única realidad cognoscible por parte del ser humano y que representa en sí una mortaja que cubre el rostro de la verdad. Al mismo tiempo, la estructura de la celda crea la posibilidad de avistar lo divino, o la "dimensión infinita" y, por lo tanto, aprehender el Verbo. No obstante, esta experiencia, descrita como una "caída vertical en el vacío", quizás niega la existencia de algo superior a nuestro mundo de signos —es decir, la posibilidad de algo más allá de este universo de símbolos apócrifos que encierran una verdad inescrutable.

De modo que Borges pone en tela de juicio la posibilidad de una estructura unificadora que serviría para verificar cualquier fenómeno percibido por el ser humano. Por otra parte, se puede argumentar que la prisión crea la posibilidad de engendrar precisamente lo que Tzinacán desea lograr —este llamado "proceso de cosmización"— o si no, por lo menos sugiere

un vislumbre de una supra-realidad creadora del ser humano, su ambiente y, claro está— su lenguaje. Es esta reducción de la filosofía humana a través del lenguaje (al llevarla a sus límites racionales) lo que la vuelve irracional e imposible sino dentro del mundo fantástico creado por Borges.

La celda está dividida en dos partes y el sacerdote la describe así: "de un lado estoy yo, Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom que Pedro de Alvarado incendió; del otro hay un jaguar, que mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio" (115). Esta demarcación ilustra la división bipartita entre lo humano y lo divino incorporado en el prisionero y el jaguar respectivamente. El mago es el vicario del dios (por ser el último intérprete de su lenguaje) en la tierra mientras el jaguar es el eterno representante de la tierra y sus habitantes en el dios: es el verbo encarnado. De esta manera, se puede observar un tema que sirve para unir la colección de cuentos; la existencia del algo finito que encierra lo infinito y que, de manera explícita y simultánea, engendra todo lo que hay en el universo (el Aleph).

Para Borges, el tigre y el jaguar poseen algunos atributos que podemos llamar divinos, los cuales nos ayudarán a comprender de qué manera se puede considerar este animal selvático como una especie de verbo encarnado. Ejemplos de esta particular dimensión del tigre se encuentran en algunos poemas y cuentos de las colecciones tituladas *El oro de los tigres* y *El hacedor*.

En primer lugar, podemos señalar que el felino representa una entidad que ignora, o niega, el encarcelamiento que constituye su preconcebido e inalterable destino. En el poema titulado "La pantera" observamos esta noción: "Tras los fuertes barrotes la pantera/ Repetirá el monótono camino/ Que es (pero no lo sabe) su destino/ De negra joya, aciaga y prisionera" (1112).

Este "monótono camino" luego se aplica a la formación preconcebida e irremediable del cosmos: "En vano es vario el orbe. La jornada/ Que cumple cada cual ya fue fijada" (1112). El hombre, aunque reconozca este encarcelamiento ignorado por el jaguar, intuye que, al mismo tiempo, el animal posee algo mágico —un secreto deseado por parte del ser humano. En el poema "A un gato", vemos con claridad este fenómeno: "Por obra indescifrable de un decreto/ Divino, te buscamos vanamente;/ Más remoto que el Ganges y el poniente,/ Tuya es la soledad, tuyo el secreto" (1135). Aunque no lo reconozca (y allí está la clave), este tigre es el dueño de los sueños de una realidad hermética e inalcanzable por parte del ser humano: "En otro tiempo estás. Eres el dueño/ De un ámbito cerrado como un sueño" (1135).

Es precisamente porque el tigre es un ser taciturno y no posee ningún lenguaje referencial como el de los hombres que le es posible lograr la literal incorporación a lo divino. En "El otro tigre" Borges hace una aseveración parentética que revela esta noción: "(En su mundo no hay nombres

ni pasado/ Ni porvenir, sólo un instante cierto)'' (824). Cuando el hombre trata de recrear, o de conjurar lo que representa el jaguar en ambos sentidos, físico y mágico, es siempre en vano porque cualquier concepto que tengamos de este animal en el primer plano (físico) tiene que pasar por la estéril herramienta temporal que es el lenguaje humano. En el mismo poema, Borges reflexiona: ''Que el tigre vocativo de mi verso/ Es un tigre de símbolos y sombras,/ Una serie de tropos literarios/ Y de memorias de la enciclopedia'' (824).

Concluye con la revelación de que ''Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo/ Y de conjeturar su circunstancia/ Lo hace ficción del arte y no criatura/ Viviente de las que andan por la tierra'' (825). Este otro está más allá del lenguaje y Borges intenta predecir su esencia:

> Un tercer tigre buscaremos. Este
> Será como los otros una forma
> De mi sueño, un sistema de palabras
> Humanas y no el tigre vertebrado
> Que, más allá de las mitologías,
> pisa la tierra. (825)

Asimismo, el tigre (o jaguar o pantera) incorpora literalmente todo lo que desea lograr el escritor —es de este modo una suerte de *aleph* en sí: el Verbo encarnado que Borges asocia con el animal en varias ocasiones. En ''La escritura del Dios'' tal relación se revela a Tzinacán cuando reconoce que el mensaje divino había sido confiado a la piel del jaguar que era, como recuerda, un atributo del dios.

Eileen M. Zeitz sostiene que al sacerdote ''en vez de la muerte le queda, como a él mismo le queda entrever, una especie de limbo, que ahora también será su cárcel'' (649). Quizás, es el silencio lo que reina en este momento extático y lo que constituye el único remedio para la confirmación de esta unión cósmica. Claro está, este remedio destruye lo físico para rescatar lo esencial y de esta manera revela el lenguaje divino como la única esperanza para el ser humano en la vida terrestre, y la definitiva condenación del individuo (corpóreo) cuya superación permite la reunificación del espíritu fragmentado con la totalidad. Rehusar pronunciar las ''catorce palabras casuales'' es evidencia de este silencio por parte de Tzinacán, que sirve para romper la tela que le separa del dios al no interponer ninguna articulación entre él y su numen, si ahora estas dos palabras se distinguen.

La convicción de ser el ''último sacerdote del dios'' facilita esta unión divina y es lo que le incita a romper la mortaja estéril del lenguaje humano. Al ser, en su opinión, el último representante del dios, es al mismo tiempo el último portavoz del numen que, sin la presencia de Tzinacán, se quedaría atrapado dentro de su muda inscripción. O sea, sin la posibilidad de un intermediario hermenéutico, el dios, encadenado en su divina sintaxis,

no puede influir en la esfera de lo humano. De ahí la presencia de intermediarios creados a su imagen como lo fueron Mercurio y Moisés en la tradición occidental y el mismo Tzinacán, sacerdote del dios y descifrador del *Popol vuh* —la sagrada historia de los maya-quiché.

El dios, en su divina sabiduría, ha confiado a la piel del jaguar —animal sagrado de los maya por habitar las cavernas del centro de la tierra— y no a la tenue existencia de una montaña, un río, o incluso el firmamento la procreación de este mensaje. El jaguar incorpora la permanencia del tiempo en la generación que avanza a la par con el desarrollo irremediable del tiempo y, por consiguiente, con nosotros mismos. Como atributo del dios, el tigre lleva el mensaje en la piel, formando una red eterna del dibujo del dios. Esta revelación se confirma a través de una reflexión creativa por parte del mago:

> Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios confiando el mensaje a la piel viva de los jaguares, que se amarían y se engendrarían sin fin, en cavernas, en cavernales, en islas, para que los últimos hombres lo recibieran. (117)

Es importante señalar que esta revelación mística sólo viene a través de la imaginación —la cual constituye la única facultad humana capaz de crear un mundo, quizá un universo, aunque implícito y fantástico, pero real en la mente del creador.

Sin embargo, la razón detrás de tal esquema eterno es escurridiza porque el mismo Tzinacán, último portavoz del dios, rehusa pronunciar las palabras que remediarían el daño que han sufrido él y su pueblo. Tal vez las catorce palabras que constituyen su negación son, como hemos sugerido, precisamente las "catorce palabras casuales" legadas a Tzinacán. Lo único que presenciamos es su reivindicación al comprender el plan universal incorporado en una rueda que "Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dió tormento, era otra" (120).

Es posible demostrar que las palabras humanas articuladas por Tzinacán se parecen mucho al vocablo de dios por constituir un fragmento de la totalidad que es el lenguaje sagrado. Tanto en la tradición judeo-cristiana como en la de los maya-quiché, el dios (o los dioses) se rinde a la palabra para crear. Sólo hay que considerar la frase creativa divina *fiat lux* o pensar en los diez mandamientos (escritos) revelados a Moisés para observar esto en la tradición occidental. Según Rafael Girard, en el *Popol vuh*, el llamado *Libro del Común* mencionado por Tzinacán,

> la palabra divina implica creación instantánea o cosa hecha, lo que se dice está hecho o ha de hacerse, por lo tanto, Palabra es sinónima de Poder y Acción (sic), esas normas mágicas ejemplificadas por los dioses creadores constituyen aún el fundamental de la magia sacerdotal

> chortí. Basta, en efecto, que el pluviomago diga acertadamente lo que debe de ser, para que esto sea. (30)

Existe, de alguna manera, una relación íntima entre el mensaje confiado a la especie (en este caso, el jaguar) y la inscripción de la pirámide de Qaholom que ''acaso [él] había visto miles de veces'' (117). Curiosamente, Qaholom significa ''el dios padre que engendra los hijos, del qahol, hijo del padre, qaholah, engendrar'' (Recinos 86). Qaholom, en su capacidad como creador, ha engendrado las especies y, por lo tanto, las generaciones que son, en este relato, las del sagrado jaguar. De modo que se puede considerar el jaguar como la llama inmortal que asegura la continuación de la raza maya-quiché.

Michael Karl Schuessler
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. El cuento estudiado forma parte del libro *El Aleph*, publicado por vez primera en 1957. Utilizamos en este trabajo la edición de 1971 y todas las citas del cuento corresponden a la misma. Las citas de otros textos de Borges corresponden a la edición de las *Obras Completas* de 1985 (ver Obras Citadas).

2. En el cuento del mismo nombre Borges define el Aleph así: ''Este, como es sabido, es la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada... Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dice que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la Mengenlebre, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de sus partes'' (167–8). Notamos aquí la tenue relación entre el mundo humano (inferior) y el mundo divino (superior) creada a través de una letra vista en la forma de una figura humana. El alfabeto humano constituye un reflejo (o, en terminos platónicos, una sombra) del lenguaje divino mientras que el hombre sirve como vínculo entre los dos. También sugiere la noción borgeana del poder que ejerce la letra sobre el ser humano, creando su propia existencia.

3. El nominalismo, en términos muy generales, propone que la mente es incapaz de conceptualizar ninguna noción que corresponda a un término universal o general. El lenguaje, que intenta reproducir precisamente aquellos términos, sería ejemplo por antonomasia del intento de hacer que un concepto (el signo) corresponda a su referente (significado). Y siendo esto imposible, nos remite a la conclusión de que no hay verdad alcanzable a través de una herramienta tan inadecuada como el lenguaje humano.

4. Un ejemplo que ilustra muy bien este anhelo es la conocida frase de Rimbaud: ''Je est un autre''. Recordemos, sin embargo, que el acto de modificar el sentido a través de la manipulación sintáctica implica, simplemente, tejer una frase original con el mismo hilo que, como ya hemos señalado, no crea una realidad verdadera sino que recrea el mismo mito de la verdad como es percibido por el discurso humano. De modo que la frase de Rimbaud no constituye un nuevo acercamiento a la ''verdad'' sino una modificación del artificio que impide su aprehensión.

5. Véase Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trad. Gayatri Chakavorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976).

6. La palabra *explícito* deviene del latín *(ex)plicare* que significa *doblado para fuera* mientras que *im(plícito)* significa *doblado hacia adentro*. Nótense los conceptos de esconder y revelar que se observan en los dos ejemplos, conceptos que describen muy bien la diferencia entre el lenguaje humano y divino.

OBRAS CITADAS

Borges, Jorge Luis. *Obras completas.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1985.
———. *El Aleph.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1971.
Giordano, Jaime. "Forma y sentido de 'La escritura del dios' de Jorge Luis Borges". *Revista Iberoamericana* 78 (1972): 105-15.
Girard, Rafael. *El Popol-Vuh: fuente histórica* (tomo 1). Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952.
Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice.* London: Routledge, 1982.
Recinos, Adrián. *Popul-vuh, las antiguas historias del quiché.* México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
Rest, Jaime. *El laberinto del universo.* Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1976.
Rivers, Elias L., ed. *Poesia lírica del Siglo de Oro.* Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.
Steiner, George. *Language & Silence.* New York: Atheneum, 1982.
Zeitz, Eileen M. " 'La escritura del dios': Laberinto literario de Jorge Luis Borges". *Revista Iberoamericana* 100 (1977): 645-655.

Mester, Vol. xix, No. 2 (Fall, 1990)

El arte de la memoria

Remembering is not the re-excitation of innumerable fixed, lifeless and fragmented traces. It is the imaginative reconstruction, or construction, built out of the relation or our attitude towards a whole active mass of organized past reaction or experience, and to a little outstanding detail which commonly appears in image or in language form. It is thus hardly ever really exact, even in the most rudimentary cases of role recapitulation, and it is not at all important that it should be so.

—Frederick C. Bartlett, 1932

Hay que haber empezado a perder la memoria, aunque sea sólo a retazos, para darse cuenta de que esa memoria es lo que constituye toda nuestra vida. Una vida sin memoria no sería vida, como una inteligencia sin posibilidad de expresarse no sería inteligencia. Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada.

—Luis Buñuel, 1982

Recordar sin error, en tanto que somos entidades limitadas e imperfectas, es imposible. Imposible e innecesario. Retenemos poco y omitimos mucho; pero ese proceso de selección natural nos permite tener una identidad individual. Sin la memoria, no sabríamos, por ejemplo, que el 3 va antes del 4, y después del 2, lo que nos impediría sumar y multiplicar, reconocer nuestra dirección domiciliaria, o saber nuestra edad o la de un amigo. Nos impediría saber que el sábado y el domingo son días de asueto; que nacimos el 7 de abril de 1961, o el 22 de septiembre de 1958; que nuestros padres son X y Z. Recordamos sólo lo suficiente para poder funcionar como entidades sociales; y desechamos lo fútil, para no sentirnos abrumados ante la infinita cantidad de estímulos.

A veces esas maniobras, recordar y olvidar, se entorpecen por una enfermedad o un accidente. En su extraordinaria colección de anécdotas clínicas, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat, and Other Clinical Tales* (1987), Oliver Sacks, el neurólogo británico, tiene un segmento titulado ''The Lost Mariner'', sobre un paciente, Jimmie G., a quien trató en 1975 en Nueva York. Debido a una lesión cerebral, Jimmie había borrado de su mente toda una época. Vivía como un adolescente veinteañero, no como el hombre de cuarenta años que era; no había registrado los avances de la humanidad en los últimos años, entre ellos los viajes interplanetarios y el descenso, en 1969, del primer hombre en la luna. Cuando Sacks le enseñó una fotografía del globo terráqueo sacada desde el Apolo IX, fue incapaz de comprender cómo (y cuándo) había sido generada. Y en su libro *Awakenings* (1973), el neurólogo elabora una descripción científico-romántica, sobre una serie de individuos que tras una epidemia al terminar la Primera Guerra Mundial, habían contraído ''la enfermedad del sueño'' (*encephalitis lethargica*) y fueron encerrados en Mount Carmel, un hospital en el Bronx. Con un ajuste peculiar del metabolismo biológico y síquico, los pacientes de Sacks permanecieron dormidos durante décadas, hasta que él llegó y les administró unas inyecciones de L—DOPA, una droga descubierta en los sesenta para enfermos de Parkinson. La medicina los hizo resucitar, pero sólo por una breve temporada. Muchos volvieron a su estado letárgico. Otros, al ver lo que tenían enfrente —la modernidad, la tecnología, una realidad muy distinta a la de los primeros años del siglo—, se sintieron apesadumbrados, cohibidos, hastiados, y sufrieron desbalances emocionales. La ayuda terapéutica tuvo, pues, un doble filo: los trajo a la vida, sí, pero les quitó la vida.

La literatura universal está plagada de relatos y novelas sobre los lapsos de la memoria. Acaso el más célebre sea ''Rip Van Winkle'', una reelaboración de Washington Irving de una vieja leyenda folclórica, incluída en su *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* (1819), donde un hombre, durante el período de la independencia de Norteamérica, luego de un desenfadado paseo por los Catskill con un grupo de enanos, se queda dormido por veinte años. Al despertar, descubre que su mujer ha muerto, que su hija se ha casado, y que el retrato de King George ha sido reemplazado por el de George Washington. Otros textos que examinan el tema van de *Don Quijote* (1605-1615) al Proust de *A la recherche du temps perdu* (1913-1927), y al Pirandello de *Enrico IV* (1922). Los ejemplos literarios de memoria prodigiosa, por otro lado, son menos abundantes. El más famoso es el cuento de Borges, ''Funes el memorioso''.

El argentino llamaba al relato ''una large metáfora del insomnio''.[1] Apareció por vez primera en *La Nación* (7/VI/1942). Se le incluyó más tarde en *El jardín de senderos que se bifurcan*, y entró después a formar parte de *Ficciones* (1935-1944). Su tema es la memoria portentosa, casi

mágica y sobrenatural, de un hombre sencillo. Su acción se desarrolla en el Uruguay, en la llamada Banda Oriental. Según Emir Rodríguez Monegal, el escenario proviene de las imágenes infantiles de Borges, de cuando viajaba con su familia a un rancho que tenían los Haedo, su flanco materno, en Fray Bentos (Rodríguez Monegal 275–6, 382–3). Pero el texto sólo puede ser parcialmente autobiográfico porque los hechos se desarrollan entre 1884 y 1889, cuando el narrador adolescente (Borges) conoce a Funes, a la muerte de este último a los 21 años. De hecho, es el padre de Borges, Jorge Guillermo Borges, un abogado y profesor de sicología, quien en una especie de metempsicosis, ocupa el papel protagonista. "Yo volvía con mi primo Bernardo Haedo de la estancia de San Francisco", dice el cuento (485). Haedo era un tío de Jorge Luis, hermano de su madre Leonor Acevedo. Hay, entonces, una especie de transubstanciación religiosa del hijo en el padre.

Como en los textos que escribe el polaco Stanislaw Lem,[2] el de Borges es una colaboración para un libro apócrifo, en preparación en el Uruguay, dedicado a "la memoria" de Funes, a quien el narrador vio como máximo unas tres veces en visitas esporádicas a Fray Bentos.[3] Entre una y otra visita, Funes sufrió imprevistamente un golpe (se resbaló en un azulejo), y se debatió entre la vida y la muerte; al resucitar, quedó tullido pero la desgracia le importó poco porque ya para entonces tenía una memoria superior. La segunda vez que el narrador lo vio, le prestó el primer tomo de la *Naturalis historia* de Plinio, y el *Gradus ad Parnassum* de Quicheret, que Funes prometió leer con ayuda de un lexicón. Pero hizo más que eso: memorizó sus páginas latinas. Borges, es innecesario agregar, tuvo un accidente similar en las Navidades de 1938, donde también estuvo a punto de morir. Su cuento "El sur",[4] que tiene a Juan Dahlmann como protagonista, contiene una versión autobiográfica, ficcionalizada por supuesto, del incidente. Y hay que pensar que "Funes el memorioso" (así, sin coma) es otro borrador autobiográfico, por esta y por otra razón más: al escribirlo, Borges sufría de un invencible insomnio; además, sus capacidades mnemotécnicas y bibliográficas ya habían destacado.[5]

Pero la verdadera inspiración del cuento debió haber venido de otra parte: un caso neurológico, por ejemplo; un rumor; algún dato libresco. Es factible suponer que Borges haya leído, o que haya escuchado del caso de algún "memorioso" en tránsito por Buenos Aires, o de los mnemonistas Inodi y Diamandi, y del japonés Ishihara. O que haya leído un cuento de Ivan Turgueniev, traducido al inglés en la versión de Henry James como "Living Holy Relics" (1852), sobre una sirvienta que tras un terrible accidente, no hace otra cosa que vegetar y recordar.[6] Hay otros cuentos en la literatura borgeana donde el arte de la memoria juega un papel preponderante: "Pierre Ménard, autor del *Quijote*", por ejemplo,[7] que es una parodia del arte de leer, y de la originalidad artística, donde un simbolista

francés se propone reescribir de memoria, y no copiar, la novela de Cervantes. Pero en "Funes el memorioso" el arte de la memoria es el foco central. Se dice del protagonista:

> Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. (488)

En adelante, el argentino habla de dos empresas que ocupan a Funes en los últimos años de su existencia: la creación de una numeración a base de palabras y no de números; y el anhelo de generar un catálogo mental de todas las memorias habitadas en su propia mente, inspirado en la filosofía de John Locke.

> Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil. No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrársele. Su primer estímulo, creo, fue el desagrado de que los treinta y tres orientales requirieran dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un signo. Aplicó luego ese disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril*....; en lugar de quinientos, decía *nueva*. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... (489)

Y,

> Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo... Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inútil. Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez. (489)

A saber, ambas empresas parecen inicuas. Caben, hasta donde entiendo, dos posibles lecturas: una fantástica y otra científica. Comienzo por la primera. El arte de la memoria de Funes, como la "singularidad" de Gregorio Samsa, o la "metamorfosis" del axolotl, aunque no al mismo nivel, están fuera del orden común y ordinario. Son sobrenaturales en la medida en que son anormales, una excepción a la regla. Dije que no al mismo nivel porque el hecho de que el personaje de Kafka se convierta en un insecto, o que el narrador de Julio Cortázar adquiera la forma de un anfibio, son imposibles. Desafían la realidad. En la edad bíblica hubiesen sido catalo-

gados como milagros; hoy son parte de la imaginación. La descripción que hacen el argentino y el checo colindan con lo familiar; son desenfadadas: ni asustan, ni abruman; simplemente fascinan.

El retrato que hace Borges de Irineo Funes es también familiar. Narrado con menos extremos, de forma más consuetudinaria, habría podido ser la aventura realista de un individuo con una memoria extraordinaria. Pero hay inyectados en el relato varios elementos que hacen que los hechos parezcan sobrehumanos. Se nos dice, por ejemplo, que "nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra". Que él "sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos y dos y podía compararlas en el recuerdo a las vetas de un libro de pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebrancho". Y momentos después asegura el protagonista: "Más recuerdos tengo yo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo" (488). El que el uruguayo tenga capacidades mnemotécnicas asombrosas *no es*, en sí, algo fuera de lo normal; pero la forma en que Borges lo convierte en una criatura semidivina, con poderes superiores, introduce la narración al ámbito de lo fantástico.[8]

Pero la magia mental de Funes debe también ser examinada desde su perspectiva científica. La bibliografía sobre las memorias superiores está lejos de ser abrumadora, y ha quedado en las manos de un neurólogo ruso, el prolífico Aleksandr Romanovich Luria (1902–1977) el abordaje más serio y estimulante del tema. Con Luria, nuestra comprensión de las capacidades humanas del recuerdo y el olvido se ha ensanchado.

Nacido en Kazan, de extracción hebrea, Luria, que mantuvo correspondencia con y fue amigo de Oliver Sacks, estudió en el Instituto de Psicología de Moscú. Trabó contacto hacia 1924 con Leo S. Vygotsky, un maestro de idiomas convertido en lingüísta y sicólogo, que tuvo mucha influencia en las sucesivas escuelas de neurología soviéticas, y que ayudó a Luria a planear su carrera. Durante la Primera Guerra Mundial, Luria, graduado ya como médico, se encargó de ofrecer terapia a soldados que habían sufrido heridas cerebrales severas, y que habían visto sus capacidades mentales afectadas. Fruto de esas investigaciones es *The Man with a Shattered World*, un estudio inquietante sobre el soldado Zasetsky, a quien el neurólogo conoció en 1943, y quien había sufrido una herida cerebral que le hizo olvidar una porción considerable de su existencia. El trabajo que emprendió con él fue el de recuperar, a través de un proceso lento y laborioso, las imágenes mentales perdidas.[9]

Opositor del reduccionismo conductivista de Pavlov, Luria es considerado el promotor de lo que ha venido a llamarse "la ciencia romántica", en contraposición con "la ciencia clásica". La primera intenta darle un

rostro más humano, menos dogmático y más vulnerable, a los estudios de la naturaleza mental. No se trata de aislar los fenómenos para su examen, ni de describirlos con términos herméticos y difíciles de comprender. Al contrario, el neurólogo creía que la labor del científico es estudiar al sujeto en su medio; y confiaba en que los reportes médicos debían utilizar una narración atractiva e ingeniosa. La oposición entre una y otra ciencia está expuesta con gran amplitud en su autobiografía, *The Making of Mind: A Personal Account of Soviet Psychology* (1979). De ahí proviene el siguiente párrafo:

> Los investigadores clásicos son aquellos que se aproximan a un evento a partir de sus partes. Separan paso a paso las unidades y elementos importantes hasta que son capaces de formular una serie de leyes generales y abstractas.
>
> Uno de los resultados de estas aproximaciones es la reducción de la realidad viviente, con su riqueza y detalle, a esquemas abstractos. Las propiedades del ser viviente se pierden, lo que provocó a Goethe escribir, ''gris es toda teoría pero verde es el árbol de la vida''.
>
> Las actitudes, tratados y estrategias de los científicos románticos son lo contrario. No siguen el curso del reduccionismo, que es el principio filosófico del grupo clásico. No quieren desmantelar la realidad en componentes elementales ni representar el manantial de la vida mediante modelos abstractos que hacen que se pierdan las propiedades del fenómeno. Lo más importante para los románticos es preservar el ingrediente viviente y hacer que la ciencia retenga esa riqueza.[10] (174)

Es precisamente esa técnica la que Luria utiliza en *The Mind of a Mnemonist (A Little Book about a Vast Memory)*,[11] su estudio sobre la memoria prodigiosa de S., un muchacho judío con quien trabó contacto en Moscú durante los años veinte. La odisea intelectual y mnemotécnica de Sherashevsky, su verdadero nombre, es similar a la de Funes. Se verá que ambos tienen, o parecen tener, una capacidad asombrosa para retener cantidades inmensas de conocimiento, y que lo hacen visualmente. La diferencia, claro, es que Luria describe las vicisitudes de su paciente de manera objetiva, científica (con todo y su aire romántico), sin poetizar la aventura; Borges acude a los trucos de la narración literaria.

S., según la onomástica que establece el neurólogo, era un periodista común y corriente, de unos 25 años de edad. Una vez el editor del periódico donde trabajaba le anunció cuáles serían las asignaturas del día. Al hacerlo, notó que el reportero no tomaba nota. Puesto que la lista que leía era extensa y difícil, creyó que aquello se debía a la pereza. Pero al pedirle que repitiera lo que debía hacer, lo hizo con lujo de detalles, sin equivocarse. Y fue el editor quien lo envió a ver a Luria.

La vida de Funes, como la de la virienta de Turgueniev, puede dividirse en dos: antes y después de su accidente casi fatídico: antes, cuando sus

capacidades cerebrales no eran asombrosas; y después, cuando es capaz de memorizar "no sólo... cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido e imaginado" (489). S., por el contrario, carece de un incidente decisivo que divida su existencia. Su talento va perfeccionándose en la medida en que lo va haciendo consciente, y lo va controlando. De periodista, pasa a convertirse en atraccion de fiestas y recepciones, y finalmente llega a ser un mnemonista profesional, que efectúa funciones pagadas donde el público desafía sus capacidades. Luria mantuvo con él entrevistas a través de tres décadas, y su libro, que incluye cartas, transcripciones magnetofónicas, diálogos y descripciones, es el recuento de sus investigaciones.

Lo fascinante de los dos casos, uno literario (casi fantástico) y el otro científico (real), es poder compararlos. S., según Luria, recordaba a través de imágenes inspiradas en sensaciones lingüísticas. El mismo llamaba a este método mental "un sistema especulativo", por lejos que estuviera de la filosofía de David Hume (*Mnemonist* 96). Un ejemplo: si debía recordar una lista de sesenta o setenta números, le otorgaba a cada cifra un valor mental: el 987, digamos, lo recordaba como una determinada pared de su hogar infantil; la segunda cifra 1003, como un mueble cercano en ese hogar; la tercera, 67, como una puerta. Cuando debía repetirlas, seguía la trayectoria de sus imágenes y nombraba los objetos con sus nuevos nombres. Otro ejemplo es el de la frase *Raisa salió rumbo a Lubovno: Raisa* le hacía invocar una determinada calle de su pueblo natal; la musicalidad de *salió* y *rumbo* le hacía pensar en un aroma que había olido a los 8 años; y así. En un revés sinestésico, para él las palabras se convertían en imágenes. Su estrategia, pues, no era distinta a la de Funes. La diferencia consiste en que los objetos o individuos adquirían para S. un valor mental sólo cuando pertenecían a una lista, y lo perdían si aparecían en otra: si el 5 de incluía en una nomenclatura y S. lo reconocía como una maceta, el mismo 5 en otra lista adquiría otro valor distinto. Funes, sin embargo, es menos aleatorio.

La "luminosidad" era otro factor en la técnica de S. Si una palabra o elemento no era pronunciado con precisión, o si alguien, al leer una lista, entrometía las palabras "sí" o "y después...", el paciente de Luria lo registraba todo, pero tenía dificultades al repetir la constelación memorizada. Otra dificultad era que los valores "en imagen" que daba a ciertos objetos o números eran a veces tan diversos y heterogéneos, que le era difícil unirlos en el acto recordatorio. Una solución a este problema, ya cuando fungía como mnemonista profesional, fue recordar "en línea recta". Construía arquitectónicamente una línea de imágenes mental, y la seguía hasta llegar a su término. Utilizando este método, S. podía invocar una lista de hasta cien objetos o números. Lo único que requería era que al nombrarlos, Luria (o cualquier otra persona) hiciera una pausa de unos tres o cuatro segundos entre cada uno, y podía recordar listas que había escuchado hacía

unos diez años, dar la fecha exacta, el sitio donde le fueron ofrecidas, y algún detalle del medio ambiente. Asimismo, podía memorizar frases, aun y cuando una serie de incidentes importantes ocurrieran después de haberlas escuchado. Funes, por su parte, puede invocar paisajes y objetos vistos hace décadas, y dar la fecha y lugar; pero está obsesionado en recordar cada cosa individualmente —la unicidad es lo que lo atrae, no la cantidad.

La sinestesia, pues, era el apoyo de S. Según Luria, los experimentos efectuados en el laboratorio de Fisiología Auditiva del Instituto Neurológico de Moscú, en los cuales el paciente escuchaba sonidos a diferentes decibeles por segundo, confirmaron que como el compositor soviético Alexander Scriabin, en su mente, S. producía inmediatamente una experiencia de luz y color. Al escuchar ciertas voces, le daban una sensación de "azul" o "verde"; cuando habló con Vygotsky, por ejemplo, la conversación le dejó un sabor a "amarillo" (*Mnemonist* 24). Además, los números y las letras tenían, amén de un significado, unas formas: las consonantes le parecían manchas complicadas; las vocales, figuras simples. Para Funes, el paradigma no son las letras sino las cosas en el mundo —las nubes, las olas, las hojas de los árboles...

Más tarde, como profesional, S. perfeccionó lo que llamaba la "Técnica de imágenes eidéticas", que se servía de la sinécdoque para lograr su cometido. Este es un recuento de 1935:

> Antes, para recordar algo, tenía que invocar una imagen que me hiciera pensar en toda la escena. Ahora lo único que tengo que hacer es tomar un detalle que he escogido con antelación, que significara toda la escena. Digamos que alguien me dice la palabra *jinete*. Todo lo que necesito es la imagen de un pie en una espuela. Antes, si alguien me daba la palabra *restaurante*, tenía que ver la entrada del restaurante, la gente sentada adentro, una orquesta rumana interpretando sus instrumentos, y mucho más... Pero si me dan esa palabra hoy, veo algo que parece una tienda y una entrada con un poco de algo blanco que se asoma desde adentro —eso es todo, y recordaré la palabra. Por eso digo que mis imágenes han cambiado bastante. Antes eran más precisas, más realistas. Las que tengo ahora no son tan bien definidas y tan vívidas como las anteriores... Me interesa sólo un detalle para reconocer el todo. (*Mnemonist* 42)

La utilización de la sinécdoque y la sinestesia, que reducían en S. los vocablos a imágenes y sensaciones, lleva a preguntar: ¿Qué significado tenía la literatura (novelas, cuentos, etc.) en su mente? La respuesta, sin ir más lejos, queda clara en su imposibilidad de entender la poesía. Las palabras, para él, conllevaban un amplio número de significados que él mismo les adjudicaba, dependiendo de la voz que las emitiera, de en qué lista estuvieran, y de qué sensación provocaran en su memoria. Luria, en una descripción que data de 1934, habla de cómo *ma-me*, que en yiddish quiere decir

madre, hacía pensar a S. en un vaso de leche, y en una taza, y en una nube, porque así lo sugería el sonido; pero que raras veces era "madre" simple y llanamente (*Mnemonist* 85). Más intrigante es el hecho de que, aunque S. podía leer los cuentos de Chejov, siempre hallaba defectos o errores donde el autor utilizaba una palabra incorrectamente.

> ¿...Y quién no ha leído "El camaleón"? Chejov escribe: "Ochumelov salió de casa en su *chaqueta*". Después, sin embargo, leemos: "Cuando se dio cuenta de lo que estaba pasando, dijo: "Oficial, aquí... ayúdeme con mi *abrigo*..." Al principio creí que yo estaba equivocado y regresé al principio del cuento, pero allí estaba la palabra *chaqueta*. Así que era Chejov quien estaba mal... (*Mnemonist* 95)

Pero si hallaba obstáculos en la prosa, en la poesía, donde la metáfora juega un papel fundamental, S. sencillamente se extraviaba; no sabía qué pensar, cómo entender la intención del poeta, porque las palabras, o invocaban imágenes ajenas al tema del poema, o S. era incapaz de comprender su significado ulterior y profundo. Con tal de ahondar en el tema, Luria le dio a leer textos líricos de Boris Pasternak, N. Tikhonov (*Poemas gregorianos*) y Alexander Pushkin, y su paciente cada vez los entendía de manera diversa. Sus capacidades mentales, pues, le impedían gozar de los estremecimientos poéticos.

Según Borges, Funes está incapacitado para "pensar", porque "pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer" (490); S., por otro lado, era incapaz de comprender metáforas, de hallarle una armonía y una felicidad espiritual al idioma. Si podía "pensar", lo hacía sólo en función del arte de recordar. Por todo lo anterior, hacía la mera invención de un sistema numérico en Funes no es imposible; al fin y al cabo, S. se las ingenia para crear técnicas mixtas, a base de la sinestesia y la sinécdoque, a través de las cuales le es más fácil memorizar una lista de objetos o números. De ahí a una nueva numeración lockiana, hay un trecho filosófico; y ése es, o parece ser, el atributo del protagonista borgeano: lanzarse a la aventura filosófica, a reflexionar sobre los límites de la memoria humana; a conquistar empresas sobrehumanas que reestructuran la manera de conducirse de la sociedad entera. S., por el otro lado, es un individuo más modesto y recatado, menos ambicioso.

Vistos juntos, los talentos asombrosos pero *humanos* de Funes y S., parecen obra de una fantasía proclive al extremo. Pero esa fantasía es la de Dios, y su expresión es la realidad. La comparación entre el cuento del argentino y los estudios científico-románticos de Luria, permite descubrir que en "Funes el memorioso", Borges no incurre en graves errores epistemológicos. Que su imaginación, y cualesquiera que hayan sido los adarmes que utilizó de su realidad bonaerense, tienen un fundamento concreto. Que *no* escribe un relato fantástico. De los estudios de Paul Broca y Pirenesi,[12]

a la reciente *The Invention of Memory* (1988) de Israel Rosenfield,[13] no faltan las historias cronométricas de la memoria humana. De todos ellos, de esta empatía científica entre el memorioso hebreo-ruso y el uruguayo, se desprende que la descripción de la enfermedad de Irineo Funes que hace Borges, es, en esencia, correcta en su base y asimismo en sus síntomas. Tiene sus excesos, sí, que a simple vista parecen fantásticos; pero vistos desde la perspectiva de los estudios neurológicos de A. R. Luria, no son más que avatares de una memoria maravillosa. Es asombroso, pues, cuán apegado en su relato el argentino está a la verdad; y queda abierta la pregunta: ¿De dónde obtuvo Borges su información sicológica y mnemotécnica? Porque "Funes el memorioso", no cabe la menor duda, es algo más que una mera metáfora sobre el insomnio. Mucho más.

Al final, ambos, Funes y S., mueren: el primero en 1889 (diez años antes de que naciera Borges), de una congestión pulmonar; del segundo, Luria habla en pasado en su prefacio, escrito en el verano de 1965. Dice que S. fue un niño judío que "intentó ser músico y periodista", terminó siendo mnemonista, conoció a mucha gente famosa pero vivió una vida "algo anacrónica". (*Mnemonist* XXVII)

Los dos son un emblema de la memoria humana llevada a sus límites. Los dos comprueban que para el hombre común y corriente, el arte de recordar es el de recrear el pasado en lo que Giulio Camillo Delminio y Robert Fludd llamaban "El teatro de la memoria", con sus escenarios, su tramoya, sus reflectores, y sus actores (Yates 129-72; 320-67). Funes y S., pues, son un testimonio de la imperfección de la memoria humana, cuyas fronteras son sensatas en la medida en que permiten balancear lo que debemos guardar, con lo que hay que desechar. Que el lenguaje está hecho de voces cuyos sonidos brindan una sensación y sus significados otra, y que para conmovernos con una metafora, hay que permitir que una palabra adquiera varios significados. Y más que otra cosa, Irineo Funes y Sherashevsky demuestran que el acto de olvidar, como dice el director español Luis Buñuel en uno de los epígrafes que abren este ensayo, es el motor de nuestra coherencia y de nuestra razón: sin olvido y sin una memoria censora y limitada, o somos monstruosidades "casi" fantásticas, o no somos nada.

Ilán Stavans
City University of New York, Baruch College

NOTAS

1. Prólogo del 9 de agosto de 1944 a *Artificios*. En *Obras completas* 483.
2. Para una comparación entre ambos, véase mi artículo "Borges and the Future".

3. El nombre de Funes aparece en dos cuentos de Julio Cortázar, "Bestiario" y "Sobremesa". El escritor discute su continuidad y ruptura en "Noticias de los Funes" (*Ultimo round* 120-2).

4. Incluido también en *Artificios* (1944).

5. La bibliografía en derredor a la "memoriosidad" de Borges es realmente abrumadora. Umberto Eco utiliza esa imagen y la coloca en el corazón de su novela policial, *El nombre de la rosa* (1980). Ante todo, refiero al lector a las conversaciones con Antonio Carrizo (*Borges el memorioso*, Fondo de Cultura Económica, 1982). Otros críticos que han abordado el tema son Jaime Alazraki, Juan Nuño y Arturo Echeverría.

6. El narrador, un tal Piotr Petrovich, de familia aristocrática, en una jornada lluviosa, decide refugiarse con un compañero en Alexyeevka, una vieja granja que es propiedad de la familia. Encuentra allí a una hermosa mujer, Lukerya, antigua sirvienta de su casa, que sufrió un percance y ahora es sólo una sombra.

> Before me lay a living human being; but what did it mean?
> The head was completely dried up, all of one bronze hue, —precisely like a holy picture painted in ancient times; the nose was as narrow as the blade of a knife; the lips were hardly visible, —only the teeth and the eyes gleamed white, and from beneath the kerchief thin strands of yellow hair escaped upon the forehead. Two tiny hands, also bronze in colour, were moving by the chin, at the fold of the coverlet, the fingers like little sticks intertwining slowly. I looked more attentively: the face was not only not hideous, it was also beautiful, —but terrible, remarkable. And the face seemed all the more terrible to me, because I saw that a smile was striving... striving to spread over it, —over its metallic cheeks, —and could not. (288)

Lukerya y Piotr discuten el accidente, los días de ella en el silencio y la penumbra, su insomnio, su memoria, la velocidad de sus pensamientos. Es un cuento estremecedor, poco o nada epistemológico.

7. *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941).

8. Son varios los autores que han utilizado el cuento de Borges como fuente de inspiración. Dos de ellos son Bruce Chatwin (*Utz*, 1988) y el yugoslavo Danilo Kiš (*The Encyclopedia of the Dead*, 1983). Pirandello, en *Come tu mi vuci* (1930), lo mismo que Turgueniev, precedieron al argentino en originalidad. Sobre la obra del italiano y la memoria, recomiendo el librito *Il teatro della memoria* (1981) de Leonardo Scarscia, que transporta el tema a un flanco político e histórico.

9. Véase la nota bio-bibliográfica de O. L. Zangwill, de la University of Cambridge, sobre A. R. Luria.

10. Esta y las siguientes son traducciones mias.

11. La idea para este ensayo surgió de una conversación mantenida con Sacks. Véase mi nota "La imaginación científica" (*El Globo* de Madrid, 11/XII/87): 84-5. Un poco antes de nuestro encuentro había sido estrenado el film de Hilary Lawson, *Prisoner of Consciousness* (Inglaterra, 1986), sobre cierto paciente que sufre de una profunda amnesia. Discutimos su aporte y Sacks sugirió establecer la relación entre Sherashevsky e Irineo Funes. Le agradezco la sugerencia y le dedico mi ensayo.

12. Son abundantes los estudios científicos sobre Broca. Atractivo, asimismo, sobre todo para el lector literario, es el ensayo de Marguerite Yourcenar, "The Dark Brain of Piranesi".

13. Como un comentario revelador, véase el ensayo de O. Sacks, "Neurology and the Soul."

OBRAS CITADAS

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
Cortázar, Julio. *Ultimo round*. Tomo 1. 6ª ed. México: Siglo XXI, 1980.

Luria, A. R. *The Making of Mind: A Personal Account of Soviet Psychology*. Eds., Michael y Sheila Cole. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

———. *The Man with a Shattered World (The History of a Brain Wound)*. Prólogo de Oliver Sacks. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

———. *The Mind of a Mnemonist (A Little Book about a Vast Memory)*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges: A Literary Biography*. Nueva York: E. P. Dutton, 1976.

Rosenfield, Israel. *The Invention of Memory*. Prólogo de Oliver Sacks. Nueva York: Basic Books, 1988.

Sacks, Oliver. *Awakenings*. Con un nuevo prólogo del autor. Nueva York: Summit Books, ediciones revisadas en 1981, 1987 y 1991.

———. *The Man Who Mistook His Wife for a Hat, and Other Clinical Tales*. Nueva York: Harper & Row, 1987.

———. "Neurology and the Soul". *The New York Review of Books*, vol. XXXVII, núm. 18 (22 noviembre 1990): 44-50.

Stavans, Ilán, "Borges and the Future". *Science-Fiction Studies* (Canada) núm. 50, vol. 17, parte 1: 77-83.

Turgueniev, Ivan. *Memoirs of a Sportsman*. Tomo II, vol. 2. Introducción de Henry James. Trad. Isabel F. Hapgood. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1903.

Yates, Frances A. *The Art of Memory*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966.

Yourcenar, Marguerite. "The Dark Brain of Piranesi". *The Dark Brain of Piranesi, and Other Essays*. Trad. Richard Howard, con ayuda de la autora (Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1984): 88-128.

Zangwill, O. L. "Luria, A. R." *The Oxford Companion to the Mind*. Ed. Richard L. Gregory. Nueva York: Oxford University Press, 1987.

Mester, Vol. xix, No. 2 (Fall, 1990)

Las aspiraciones de Tlön

El presente trabajo pretende ilustrar aquellos elementos que componen la estética borgiana a partir del análisis del texto "Tlön, Uqbar, Orbius Tertius" (*Obras completas* 431-443)[1]. Partimos de la premisa de que todo escrito de Jorge Luis Borges es un microcosmos totalizador, que si bien no necesariamente agota todos los aspectos importantes de su *arte poética*, nos permite ofrecer con detalle las preocupaciones fundamentales que sus textos proponen. Observaremos en primera instancia, el comportamiento del narrador borgiano en el proceso de autentificación (o anti-autentificación) de este texto narrativo, siguiendo las ideas de Lubomir Doležel. Aplicaremos también los elementos de análisis narratológico, utilizados por Gerard Genette y Mieke Bal y la caracterización de las ficciones fantásticas, ofrecida por Susana Reisz[2]. En segunda instancia, veremos en qué medida las nociones de *intertextualidad*, *palimsesto*, *acertijo*, *estructura especular*, etc., responden a la compleja problemática de la estructura del texto borgiano. Finalmente, a modo de conclusión, trataremos de percibir de qué modo el mundo semiótico representado por Tlön —en tanto constructo mental— puede sintetizar las aspiraciones de la poética borgiana.

1. Nivel de autentificación del mundo borgiano

Según los postulados de Lubomir Doležel en "Truth and Authenticity in Narrative", el estatuto de los mundos posibles (alternativos al mundo real) depende íntimamente de la actividad semiótica que los instaura como tales (10). Por lo tanto, consideramos que todo texto narrativo ficcional propone un mundo semiótico, que depende de los actos de habla de una fuente autorizada, la que corresponde a la voz del narrador (fuente ficcional de dicho discurso) (Doležel 11). Doležel opone estos actos de habla particulares a los actos de habla cotidianos, en la medida en que los últimos se refieren a un mundo preexistente a dichos enunciados, mientras que los primeros tienen la virtud de componer el mundo semiótico (el cual no tiene existencia antes de que dicho discurso lo instituya como tal) (13). De

este modo, los actos de habla cotidianos no sólo refieren a algo, sino que son capaces de recibir valores de verdad o falsedad, se encuentren o no en conformidad con el estado de cosas del mundo real. Por lo contrario, los actos de habla de esta fuente autorizada, que construye el mundo semiótico, no refieren ni son capaces de recibir valores de verdad o falsedad, ya que dichos actos de habla son los responsables de constituir la verdadera materia del mundo ficcional, determinando así los hechos narrativos que componen dicho mundo. Otras fuentes de lenguaje en un texto narrativo son los personajes, cuyos actos de habla son de naturaleza distinta a los del narrador. Estos sí tienen la capacidad de referir a los hechos narrativos (instituidos previamente por el narrador) y recibir, por ello, valores de verdad o falsedad (Doležel 14). La distinta jerarquía de voces depende de la distintiva función autentificatoria que el discurso del narrador conlleva. Esta función es la que determina la autenticidad de lo propuesto por el narrador, y que le permite construir los *motivos auténticos* o *hechos narrativos*. En oposición a estos motivos, están los *motivos no auténticos*, propuestos por los personajes y que constituyen sus *esferas de creencia*. Esta oposición binaria entre el discurso del narrador y las voces de los personajes se produce cuando nos encontramos frente a un narrador heterodiegético, en tercera persona, cuya focalización es ''O''. Estas características corresponden al narrador omnisciente de la novela realista del siglo XIX, el cual posee una plena autoridad autentificatoria frente a la carencia de dicha capacidad por parte de los personajes[3].

En nuestro cuento, observamos un narrador en primera persona, homodiegético (ya que se actualiza como personaje del relato), cuya focalización no puede sino ser externa con respecto a los otros personajes e interna sobre sí mismo: ''Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917).... El hecho se produjo hará unos cinco años'' (431).

Según Doležel, este tipo de narrador tiene una autoridad precaria que tiene que ganar poco a poco a lo largo del relato, a diferencia de la autoridad plena y por convención del primer tipo de narrador (el *anonymous er-form narrator*). Este *motivated ich-form narrator* tiene que ganar su autoridad, justificando sus fuentes, rellenando los vacíos de información mediante personajes-testigo de aquellos hechos que no presenció (Doležel 19). A continuación, veremos algunos ejemplos de como se construye (o destruye) dicha autoridad en el cuento.

El narrador nos habla del descubrimiento de Uqbar (un evento o hecho narrativo) que dependió de un espejo y de un libro. Inmediatamente después tiene que fijar dichas *isotopías*[4] y especificarlas. El espejo pertenece a la quinta, donde la discusión entre los personajes tiene lugar; el

libro presenta una existencia (por cierto ficcional) que será bastante más difícil de justificar. Uqbar es referída por el personaje llamado Bioy Casares, al recordar una sentencia de los heresiarcas de ese misterioso país, en medio de la discusión. El narrador —quien aún carece de nombre propio— interroga por las fuentes de dicha sentencia; Bioy afirma que la cita se encuentra en *The Anglo-American Cyclopaedia*; ambos la buscan y no la encuentran. El narrador duda sobre la autenticidad de la afirmación de Bioy. Más tarde éste lo llama para confirmarle que tiene ante sus ojos el artículo referido. Sin embargo, al narrador no le basta esto, necesita ver con sus propios ojos este texto:

> Confieso que asentí con alguna incomodidad. Conjeturé que ese país indocumentado y ese heresiarca anónimo eran una ficción improvisada por la modestia de Bioy para justificar una frase. El examen estéril de uno de los atlas de Justus Perthes fortaleció mi duda.
>
> Al dia siguiente, Bioy me llamó desde Buenos Aires. Me dijo que tenía a la vista el artículo sobre Uqbar, en el volumen XXVI de la Enciclopedia.... Le dije, sin faltar a la verdad, que me gustaría ver ese artículo. A los pocos días lo trajo. (431-432)

El paso siguiente supone la lectura acuciosa del artículo apócrifo, nuestros personajes tratan de determinar el ''cuándo'' y el ''dónde'' de este mundo misterioso llamado Uqbar. Buscan algún nombre conocido, alguna región geográfica, algún personaje, etc., que represente alguna pista. Nuestros personajes agotan enciclopedias, atlas, catálogos de la Biblioteca Nacional. Llegan tan sólo a referencias oscuras que en nada aclaran el misterio de Uqbar.

En este punto termina la primera parte del relato y es conveniente resaltar que aun cuando este narrador no recibe un nombre propio, va adquiriendo poco a poco elementos de la propia identidad de Borges. Por cierto, no pretendemos establecer la identificación entre este Borges-narrador y el Borges-autor, sin embargo, este artificio supone crear una ilusión de realidad y un margen de verosimilitud mayores. Este aspecto se ve refrendado por los otros personajes aludidos, Bioy Casares, Alfonso Reyes, el hecho de que el padre del narrador sea inglés, etc., y también por los lugares referidos: la Quinta en Ramos Mejía, Buenos Aires, la librería de Corrientes y Talcahuano. En todo caso, la fictivización de los elementos sugiere hasta este punto que estamos frente a una crónica realista donde lo *posible* se presenta como *fáctico*. Nos referimos a las posibles transformaciones de las modalidades de existencia de los elementos de un texto ficcional, las cuales han sido estudiadas por Susana Reisz, en *Teoría Literaria: una propuesta*[5]. Reisz observa que las distintas posibilidades en las modificaciones de las modalidades de existencia del texto ficcional dependen de la noción de realidad que se maneje. Siguiendo a Reisz, entendemos

el concepto de realidad como el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar y asumimos que dicho contexto de causalidad se puede definir como "la experiencia práctica y la certeza del hombre que actúa, basada en dicha experiencia, de que a un suceso S o a una acción A le sigue con seguridad o con una probabilidad calculable (estimable) una consecuencia C (...)" (Reisz 144). Por lo tanto, que dos personajes discutan en una quinta es un acontecimiento *posible* que se presenta como *fáctico*, encontrar un texto apócrifo en una enciclopedia pirática es un hecho *relativamente posible* que se convierte en *fáctico*. Hasta este punto, todos son acontecimientos *posibles* que se presentan como *fácticos* en el mundo semiótico del relato.

La segunda parte del relato comienza con el recuerdo del narrador de Herbert Ashe, un inglés, amigo de su padre. Este personaje es descrito de una manera inusual, las circunstancias de su vida son poco comprobables.

> Algún recuerdo limitado y menguante de Herbert Ashe, ingeniero de los ferrocarriles del Sur, persiste en el hotel de Adrogué, entre las efusivas madreselvas y en el fondo ilusorio de los espejos. En vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto no es siquiera el fantasma que ya era entonces.... Mi padre había estrechado con él (el verbo es excesivo) una de esas amistades inglesas que empiezan por excluir la confidencia y que muy pronto omiten el diálogo. (433)

Los hechos comienzan a diluirse en su efecto de verosimilitud. La muerte súbita de Ashe provee al narrador de un libro dirigido al difunto. Esta muerte hace que nuestro personaje principal acceda a otra fuente de información acerca de Uqbar. Esta vez por medio de la intervención del azar. Dicho libro es el onceno tomo de *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*: "Hacía dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia pirática una somera descripción de un falso país: ahora me deparaba el azar algo más precioso y más arduo" (434). La lectura inquisitiva de este tomo, lleva a la conclusión de que éste no es sólo un falso país, sino todo un planeta, cuyo nombre es Tlön. Se procede a la descripción geográfica, histórica, filosófica, literaria de este vasto universo, que va adquiriendo el rango de "mundo semiótico" ya que obedece a la creatividad e imaginación de una misteriosa sociedad secreta. Por lo tanto la existencia de este mundo ha dependido de la imaginación y la creatividad de los hombres de dicha sociedad, y se encuentra manifiesta en forma textual. Estos textos han sido actualizados en el cuento, primero en el artículo de la enciclopedia pirática; luego mediante el onceno tomo y los restantes que se suponen; más adelante, en los veinte tomos que aparecerán al final del relato. Es importante reflexionar, en este punto, acerca de la coherencia que se le adscribe a este universo: el onceno tomo es tan sólo un fragmento de una práctica discursiva mayor, que permite que los tomos

restantes sean imaginados. Por cierto, este mundo pertenece a un nivel distinto del relato inicial, ya que no forma parte de los hechos narrativos que difícilmente trata de justificar el narrador. El mundo semiótico de Tlön se encuentra enmarcado dentro de los límites del primer relato, el cual pretende verosimilizar el mundo de Tlön[6].

La tercera y última parte del relato analizado no guarda relación directa con las dos primeras, ya que responde a una practica discursiva distinta. Se presenta como una postdata al texto anterior con una diferencia de 7 años: "*Postdata* de 1947. Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, 1940, sin otra escición que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha... me limitaré a recordarlas" (440). La idea de la cita, o postdata, nos aleja de las prácticas discursivas usuales de la ficción narrativa. Borges intenta aquí verosimilizar aún más el relato. Tal como lo advierte Andrew McKenna, existe una subversión de lo establecido, que nos da una clave del tipo de auto-desautorización en Borges: ". . . the way in which his writings subvert the tradition of story by the use of imaginary texts and titles, fictional authors and apocryphal footnotes" (14). Además —tal como lo advierte el narrador— el texto no ha sido un cuento, es nada menos que un "artículo" sobre un extraño descubrimiento. Este es un punto de gran ironía, (ironía que no estamos muchas veces dispuestos a percibir), ya que este "pseudo-artículo" ha aparecido nada menos que en la *Antología de la literatura fantástica*. Este dato debería bastarnos para entender el juego borgiano, la ironía de la que estamos siendo objeto; sin embargo, como veremos más adelante, a pesar de las pistas (por cierto sutiles) que Borges ha puesto, no nos damos cuenta de su juego. La postdata nos habla de nuevas pistas con respecto a la existencia de Tlön (siempre como mundo semiótico): una carta de Gunnar Erfjord entre las cosas de Herbert Ashe corrobora las hipótesis antes formuladas. Se trata hasta aquí de la creación ilusoria de un nuevo planeta, con su propia geografía, filosofías, ciencias, literaturas, etc. Todo será presentado a través de textos, libros, enciclopedias, que se irán revelando de forma paulatina, según los planes de la sociedad secreta, donde los conocimientos acumulados y su transmisión van pasando de maestro a discípulo.

> ...en 1914 la sociedad remite a sus colaboradores, que son trescientos, el volumen final de la Primera Enciclopedia de Tlön. La edición es secreta: los cuarenta volúmenes que comprende (la obra más vasta que han acometido los hombres) serían la base de otra más minuciosa, redactada ya no en inglés, sino en alguna de las lenguas de Tlön. Esta revisión de un mundo ilusorio se llama provisoriamente *Orbis Tertius*...... (441)

Los hechos hasta este punto han ido oscilando entre lo *posible* y lo *relativamente posible* que se presenta como fáctico. El marco de realidad común a las ficciones realistas ha comenzado a quebrarse, porque hechos cada vez menos verosímiles ocurren en el texto. Sin embargo, la ruptura de las posibilidades de su autoridad autentificatoria se presenta en dos ocasiones al final del relato. El narrador es testigo de dos hechos misteriosos, que quiebran el estatuto de Tlön como universo semiótico.

> Hacia 1942 arreciaron los hechos. Recuerdo con singular nitidez uno de los primeros y me parece que algo sentía de su carácter premonitorio. Ocurrió en un departamento de la calle Laprida... La princesa de Faucigny Lucinge había recibido de Poitiers su vajilla de plata.... Entre ellas —con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormido— latía misteriosamente una brújula. La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real. (441)

Este hecho casi inexplicable podría entenderse como el propósito de dicha sociedad de ir adaptando al mundo a la lógica de Tlön. Ellos construyen por lo tanto, un objeto con las letras de Tlön para crear suspicacias, intrigas. Pero, todavía Tlön sigue siendo un mundo semiótico, sin mayores problemas. Sin embargo, el segundo acontecimiento es más significativo:

> Un azar que me inquieta hizo que yo también fuera testigo de la segunda. Ocurrió unos meses después, en la pulpería de un brasilero, en la Cuchilla Negra. Amorim y yo regresábamos de Sant'Anna. Una creciente del río Tacuarembó nos obligó a probar (y a sobrellevar) esa rudimentaria hospitalidad.... no nos dejo dormir hasta el alba la borrachera de un vecino invisible.... A la madrugada, el hombre estaba muerto en el corredor.... En el delirio se le habían caído algunas monedas y un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado.... Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que después de retirado el cono, la opresión perduró. Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo.... Amorim lo adquirió mediante unos pesos. Nadie sabía nada del muerto, salvo "que venía de la frontera". Esos conos pequeños y muy pesados (hechos de un metal que no es de este mundo) son imagen de la divinidad, en ciertas religiones de Tlön. (441–442)

En este episodio se produce una intromisión de lo que hasta este punto había sido un mundo ilusorio en el mundo (también ilusorio) del primer relato. Recordemos el contexto en el que este hecho aparece, nuestro narrador-personaje ha realizado un viaje junto con Amorim (personaje del cual no se nos dice sino su nombre). Una crecida del río Tacuarembó los obliga

a quedarse en la pulpería de un brasilero, y es ahí donde ocurren el delirio y la muerte del personaje, que (mediante el azar) proveerá el segundo objeto de Tlön: el pequeño cono. Este mundo de los compadritos, de la violencia, del puñal, aparece en Borges como la frontera entre la racionalidad urbana y la "pampa salvaje"; dicotomía tan común en relación a las urbes latinoamericanas. En estos espacios parece regir una noción de realidad y una racionalidad distintas. Por otro lado, las muertes de personajes secundarios han sido harto ventajosas para ir desautorizando el relato, ya que estos hechos han permitido que el narrador acceda a nuevos datos acerca de Tlön. Sin embargo, estas mismas muertes han hecho imposible confirmar cómo dichas pruebas fueron obtenidas por sus antiguos dueños. Estas dos muertes se comportan como *líneas de doble función*, que imposibilitan la justificación de los nuevos datos, pero que a la vez son la única forma de proveerlos[7]. La aparición del cono rompe la noción de realidad manejada por el primer relato, aspecto que va resquebrajando la autoridad autentificatoria del narrador. Sin embargo, este proceso no significa cambiar las estrategias narrativas, aspecto que Doležel propone como rasgo característico de la destrucción de la capacidad autentificatoria del narrador.

La multiplicidad de hechos extraños han perplejizado a nuestro narrador, quien anunció al inicio de la postdata, que se limitaría a recordar estos perturbadores episodios. No obstante, éste sigue siendo un narrador en primera persona, homodiegético, cuya focalización es externa. Lo que ha cambiado es su propia percepción de la realidad, la cual, tras este segundo hecho perturbador, se ha vuelto más elástica. No sólo porque el resto de los hombres se ha dedicado a alimentar la fantasía de este mundo (del cual ya no se tiene más la certeza de que es ilusorio), mediante comentarios, mapas, antologías, resúmenes; sino porque los objetos de Tlön, hechos de materiales que "no son de este mundo" (442) han invadido e invalidado el mundo "real" construido por el primer relato. Estos últimos hechos terminan por darle a Tlön un estatuto de mundo "real", dentro del primer nivel del relato. De este modo, Tlön se apodera de este primre marco de *realidad ficcional*, al disolver los límites internos del primer relato. La disolución de la autoridad autentificatoria de este relato podría estar en la cada vez más precaria certeza ante los hechos que se suceden, que producen perplejidad en el narrador y en su increíble respuesta a esta agresión, que supone la destrucción de su mundo y su historia: una pasmosa indiferencia. Sin embargo, esta indiferencia grave no nos debería perturbar demasiado, ya que forma parte de la gran dosis de ironía que los textos borgianos contienen (supuesta por Doležel, como un indicio de la destrucción de la función autentificatoria del narrador). De este modo, podríamos aplicar también a los textos borgianos el concepto de "ironía romántica" propuesto por M. H. Abrams: "Romantic irony is a term invented by German

writers of the late eighteenth and early nineteenth centuries to designate a mode of dramatic or narrative writing in which the author builds up artistic illusion, only to break it down by revealing that he, as artist, is the arbitrary creator and manipulator of his characters and their actors'' (83).

Veamos a continuación cómo percibimos a través del discurso final del narrador el resquebrajamiento de su noción de realidad:

> El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural), ''idioma primitivo'' de Tlön: ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre —ni siquiera que es falso. Han sido reformadas la numismática, la farmacología y la arqueología.... Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue.
>
> Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne. (443)

Por otro lado, estos hechos narrativos responden a la modificación siguiente: se trata de hechos *imposibles* que se presentan como *fácticos*; los cuales, tal como hemos visto, atentan contra la noción de realidad propuesta desde el inicio del relato. Esta última y súbita transformación junto con la increíble indiferencia de nuestro narrador-personaje son para Susana Reisz indicios que permiten caracterizar este relato como un cuento fantástico.

2. Algunas claves acerca de la estructura del texto borgiano

Tal como lo señala Jaime Alazraki, citando al propio Borges, la literatura es para éste ''la diversa entonación de unas cuantas metáforas'' (*Historia de la Eternidad*), por lo tanto ''escribir es releer un texto anterior, es reescribirlo'' (Alazraki, 1984: 281). Este proceso establece una relación creadora entre dos o más textos en su condición de lenguaje, donde uno de ellos sirve como modelo: ''(...) La existencia de un modelo es, para la intertextualidad, una premisa a partir de la cual lo que importa es el juego entre ese primer texto y el segundo que lo incluye (relación explícita) o lo absorbe (relación implicita)'' (Alazraki 1984: 282–283). Entre las diversas relaciones que se pueden establecer entre el *hipotexto* (texto modelo) y el *hipertexto* (o texto que absorbe al primero), encontramos relaciones de transformación y de imitación[8]. Si la transformación del hipotexto se pro-

duce seriamente, hablamos de *transposición*; si nos enfrentamos al resumen del hipotexto se trata de *transposición por condensación*, mecanismo utilizado en *Ficciones* y preferentemente en "Tlön...". Por cierto estos resúmenes proceden frecuentemente de libros imaginados, tal como lo advierte irónicamente el propio Borges.

> *...Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedio Carlyle en* Sartor Resartus; *así Butler en* The Fair Haven; *obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Estas son* Tlön, Uqbar, Orbis Tertius *y el* Examen de la obra de Herbert Quain. (Prólogo a *Ficciones* 429)

Otro nivel intertextual se observa en la descripción del onceno tomo de la Primera Enciclopedia de Tlön. Este texto no tiene gratuitamente 1001 páginas y su descubrimiento no produce por gusto una sensación de estar viviendo la "Noche de las Noches" según la cosmovisión islámica, donde las secretas puertas del cielo se abren de par en par. La alusión al mundo misterioso y fantástico de *Las mil y una noches* está deliberadamente presente. El descubrimiento de este libro de Tlön abre la posibilidad de que este mundo misterioso comience a adueñarse del espacio ficcional, tal como hemos percibido antes: "El libro estaba redactado en inglés y lo integraban 1001 páginas. En el amarillo lomo de cuero leí estas curiosas palabras que la falsa carátula repetía: *A First Encyclopaedia of Tlön. XI. Hlaer to Jangr*. No había indicación de fecha ni de lugar" (434). Otro elemento que nos habla de la clara conciencia de lectura que tiene Borges en el momento de escribir, está dada en la descripción "palimséstica" de la literatura de Tlön, que termina con una burla a la crítica literaria:

> En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*... (439)

Recordemos a continuación las reflexiones que E. Anderson Imbert hace con respecto a "La casa de Asterión", cuando advierte que la sorpresa al final del cuento está dada porque se han omitido ciertas palabras que hubieran ayudado a identificar este personaje misterioso llamado Asterión con la figura mitológica del minotauro. Dichas palabras clave son, por cierto, "Minotauro" y "laberinto". Esta estrategia obedece a la estructura del acertijo o la adivinanza y está presente en múltiples relatos borgianos, la cual nos permite advertir que hemos sido lectores ingenuos de

Borges al ser víctimas de su ironía. Convertirnos en lectores "ideales" de Borges conlleva una acuciosa revisión de nuestros hábitos de lectura, hábitos que son puestos en tela de juicio ante el fracaso de éstos. En ese sentido los textos de Borges son profundamente irónicos. D. J. Amante reflexiona acerca de los actos de habla irónicos, dedicando una parte de su artículo "The Theory of Ironic Speech Acts" a la ironía en literatura. El crítico expone que la ironía supone un término de expectativa y otro de negación de dicha expectativa. Además el satirista debe dar algunas pistas de su intención satírica. Por cierto, las expectativas que se piensan destruir no son otras que las expectativas literarias o hábitos literarios de la audiencia o lectores: "The Romantic ironist seems to operate by making a frontal assault on what he assumes may be his audience's literary expectations. By "literary expectations" I mean the ways an audience might have been educated about how literature is organized and what the proper ways to conduct narratives are" (Amante 93). En "Tlön...', Borges nos llena de claves y de pistas acerca de lo que acontecerá más adelante. Por ejemplo, el tema de la discusión que motiva la cita de Bioy Casares con respecto a la sentencia del misterioso heresiarca de Uqbar (hecho que desencadena el relato) es acerca de un artificio narrativo, que bien pudiera ser una cita del metalenguaje de la crítica literaria: "... y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal" (431). Esta cita no es otra cosa que el resumen apretado no sólo de los acontecimientos del relato (los que vendrán más adelante), sino de la burla de la que vamos a ser objeto; también hace referencia a aquellos pocos "elegidos" que pueden considerarse "lectores ideales de Borges", y finalmente es la definición del tipo de desautorización que aparece en el relato. Existen otras claves, que nos deberían hacer pensar acerca de la naturaleza particular del texto analizado. En su caracterización de la literatura del enigmático mundo de Uqbar, Borges nos dice que esta literatura "...era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad...." (432). Por otro lado, la metafísica de Tlön estaba integrada a la literatura fantástica, sus preocupaciones no estaban dirigidas a la búsqueda de la verdad, ni siquiera de la verosimilitud, sino "del asombro" (436). Estas son también claves de la propia poética borgiana; el autor nos advierte a través de la voz del narrador, qué es lo que espera de nosotros en tanto lectores y por cierto también adelanta lo que nos espera al final del relato: nada menos que el asombro.

Reflexionemos nuevamente acerca de la naturaleza semiótica del universo de Tlön. Al principio no es sino un país enigmático, que aparece referido en un artículo apócrifo de una enciclopedia pirática. Si observa-

mos el desarrollo del relato, las pruebas que parecen confirmar la existencia de Tlön son siempre de carácter lingüístico y más especificamente, de carácter escritural. Los personajes del texto —el narrador y Bioy Casares— tratan de confirmar la "realidad" de este mundo a través de otros libros: atlas, enciclopedias, etc., que parecen tener ante sus ojos el carácter de condensar y representar el conocimiento que los seres humanos tenemos de la realidad que nos rodea. Borges llama la atención sobre la infinita fe que tenemos en la palabra escrita; cómo nuestra civilización ha sacralizado definitivamente a la escritura y a su máximo representante: el libro (*Otras Inquisiciones*). Además, Borges expone en múltiples ocasiones sus reparos en relación a la historia, mejor dicho, en referencia al discurso histórico: "... la historia del universo —y en ella nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas— es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio" (437).

A este respecto conviene aludir a la *naturaleza especular* observada por Alazraki en múltiples textos borgianos; Alazraki define el espejo "... como diseño organizador del relato, como su principio estructurador" (Alazraki, 1977: 14). Este principio es obervado en cuentos como "La muerte y la brújula", "El jardín de senderos...", "Emma Zunz", entre otros, y corresponde a la lógica narrativa de estos relatos; sin embargo, en el cuento analizado el espejo está representado por el mundo de Tlön. Este mundo está construido como la realidad circundante. La historia de la humanidad está en sus libros, anales, enciclopedias; allí se encuentra el resumen o la representación de esa realidad. Por cierto, nos es imposible experimentar la historia, sólo podemos leerla en estos textos. Tlön también es construido así por sus creadores. Imita y distorsiona la realidad que le sirve de base. Recordemos que al ser exhumada la primera enciclopedia completa de Tlön, el onceno tomo ha sido reformulado para presentar un mundo compatible con aquel que trata de representar: "Algunos rasgos increíbles del Onceno Tomo... han sido eliminados o atenuados en el ejemplar de Memphis; es razonable imaginar que esas tachaduras obedecen al plan de exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real" (442). Sin embargo, Tlön presenta alguna ventaja con respecto a nuestra realidad, ha sido "urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres" (443), mientras que el orden (si es que existe) de nuestra realidad obedece a leyes divinas que no podemos percibir. Tlön no sólo es un espejo deformante de la realidad, sino que se atreve a desintegrar el nivel de realidad del primer relato. Es en esta medida que al final del relato el espejo de Tlön engloba en su superficie bruñida la totalidad del relato. Este procedimiento es para McKenna la "falacia mimética" borgiana: "What Borges shows up by turning it against itself is the "Mimetic Fallacy" with all the delusions about "Reality" that it implies" (19).

Hemos hablado de trampas, ironías, acertijos —especie de zancadillas— que Borges propone a sus lectores. Tratar de explicar la desazón que la lectura borgiana suscita es hablar, por un lado, de lo lejos que estamos de ser sus "lectores ideales" y por otro hacer evidente, mediante nuestro fracaso, la falta de gratificación recibida en la recepción de sus textos. Sin embargo, existe un proyecto que se repite casi hasta el hartazgo, una suerte de utopía ardua y difícil (como sus textos), que procede de lo que Borges considera "lo literario". Para Borges, todo ya ha sido escrito y a la vez todo es todavía "escribible"; en tanto "reverberaciones" de un texto único. En el universo de Tlön se atribuye a un único autor toda la literatura, éste es intemporal y anónimo. También, todas las ficciones "... abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables" (439). Todo libro debe encerrar su contralibro, si no se encuentra completo. Esta profunda vocación palimséstica en Borges, procede de su hábito de lectura. Su mente todo lo recoge y todo lo transforma, hasta la medida en la cual la literatura sea capaz de transformar la realidad.

Esta última idea nos parece la clave de los textos borgianos, su literatura es capaz de hacer que nosotros (en tanto lectores) tomemos conciencia de lo que leemos, estemos más atentos que nunca a las falacias y continua insatisfacción que las palabras nos ofrecen. Necesitamos estar conscientes del *pharmakon* que domina nuestra vida[9]. A la vez, necesitamos interrogar nuestros valores, nuestra noción de realidad, nuestro entorno. Borges se ríe de nuestras certidumbres y pretende quitarles fundamento. Recordemos que en Tlön, la metafísica era una rama de la literatura fantástica, "ciencia" que no buscaba la realidad, sino el asombro. Dilucidar el misterio o la intriga de los textos borgianos no supone, de modo alguno, llegar al centro o significado último (es decir el *logos*), sino emprender un regreso vertiginoso al principio. Tlön, al imponerse al mundo "real", disuelve los límites entre realidad (ficcional) y ficción (dentro de la ficción), desencadenando la posibilidad de otro relato que no emerge, que jamás llega, el cual necesitamos para responder los interrogantes que sus finales abren.

Borges ha creado un universo utópico, perfectamente estructurado, que pone en tela de juicio nuestros hábitos de percepción y lectura. No obstante, este perfecto universo (recordemos que la perfección extrema es también abominable) no se resuelve en los marcos de los textos mismos, sino que comienza a atentar contra esos límites.

Carmela Zanelli
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. El cuento estudiado forma parte del libro *Ficciones*, publicado por vez primera en 1944. Utilizamos en este trabajo la edición de la *Obras completas* de 1974 (ver bibliografía). Todas las citas del cuento y de otros textos de Borges corresponden a esta edición.

2. Utilizaremos las categorías de la *voz*, la *focalización* y los *niveles del relato* propuestas por Gerard Genette a lo largo de su obra (especialmente *Figures*, *Figures II*, *Figures III*, París: Editions de Seuil, 1966, 1969 y 1974). También incluimos la noción de incrustación de voz, desarrollada por Mieke Bal (*Teoría de la Narrativa*. Madrid: Cátedra, 1985 y en: "Notes on Narrative Embedding", *Poetics Today* 2:2, 1981). Sobre la caracterización de la ficción fantástica, manejamos las ideas expuestas por Susana Reisz en *Teoría Literaria: una propuesta* (ver nota 5 y bibliografía).

3. El narrador omnisciente de la novela realista sabe más que sus personajes, es capaz de percibir y por lo tanto describir sus sensaciones y pensamientos (focalización "O") y nunca se actualiza como personaje del relato, por lo tanto está fuera de la diégesis (heterodiegético). En cambio el narrador homodiegético se presenta como personaje del relato, provisto por lo general de una capacidad perceptiva externa, por ejemplo no es capaz de reproducir las sensaciones y pensamientos de los otros personajes (focalización externa).

4. Manejamos el concepto de *isotopía discursiva* siguiendo la definición de A. J. Greimas, quien habla de la recurrencia de categorías de significado, sean éstas *temáticas* (líneas argumentales), *figurativas* (el espejo y el artículo apócrifo en "Tlön..", por ejemplo) o *actoriales* (las cuales se pueden definir como isotopías temático-figurativas) (Greimas 231).

5. Reisz desarrolla los tipos de modificación de las modalidades de existencia de los elementos del texto ficcional en base a las ideas de J. Landwer (*Text und Fiktion*, Munchen: Fink, 1975) y a la lógica aristotélica. Establece una tipología de la fición en función de las distintas transformaciones ocurridas; propone, por ejemplo, que la modificación típica de la ficción realista es presentar hechos posibles como fácticos. Mientras que la ficción fantástica se define por presentar al inicio del relato situaciones posibles como fácticas, las cuales se encargan de actualizar una noción de realidad, que se ve cuestionada al final por hechos posibles relativamente verosímiles o imposibles que se presentan, ya sea como fácticos o como posibles.

6. Hemos hablado en todo momento de Tlön y de Uqbar como constructos mentales, que son el resultado de prácticas semióticas tales como libros, artículos, reuniones y proyectos de una sociedad secreta. Se trata entonces, de un segundo mundo semiótico inserto en el relato estudiado (primer mundo semiótico). Sin embargo, no consideramos el mundo de Tlön como un nivel del relato distinto (siguiendo a Genette) o un relato incrustado (según Bal), ya que no es producido por una voz narrativa.

7. La línea de doble función se define en el campo de las artes plásticas como un elemento que determina dos objetos a la vez, sin establecer fronteras entre ambos elementos.

8. Estas posibilidades han sido propuestas por Genette en *Palimpsestes*, y retomadas por Alazraki (1984), exposición que venimos aprovechando.

9. Siguiendo a Derrida, hacemos extensiva la idea de *pharmakon* (remedio/veneno) para caracterizar no sólo a la escritura, sino a la totalidad del lenguaje. Recordemos que el logocentrismo occidental se apoya en la supuesta presencia y verdad del *logos* (conocimiento) en el lenguaje hablado, el cual se vería desplazado y diferido en el lenguaje escrito (Derrida 95–172). Sin embargo, las relaciones diferenciales que gobiernan el lenguaje (sea éste escrito o hablado) nos enfrentan a un significado diferido, fruto de la diferencia y el desplazamiento de los significantes. Por lo tanto, el lenguaje no es el mecanismo fiable que nos permite alcanzar la verdad del conocimiento, sino el sistema que moldea dicho conocimiento, relativizándolo.

OBRAS CITADAS

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1977.

Alazraki, Jaime. *Versiones, inversiones, reversiones: El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Jorge Luis Borges*. Madrid: Ed. Gredos, 1977.

———. "El texto como palimsesto: Lectura Intertextualidad de Borges". *HR* 52 (1984): 281–302.
Amante, David J. "The Theory of Ironic Speech Acts", *Poetics Today* 2:2 (Winter 1984): 77–96.
Anderson Imbert, Enrique. "Un cuento de Borges: "La Casa de Asterión" ", *Revista Iberoamericana* 25, 49 (1960): 33–45.
Bal, Mieke. "Notes on Narrative Embedding", *Poetics Today* 2:2 (Winter 1981): 41–59.
Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923–1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
Derrida, Jacques. *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
Doležel, Lubomir. "Truth and Authenticity in Narrative". *Poetics Today* 1:3 (Fall 1980): 9–25.
Genette, Gerard. *Figures*, *Figures II*, *Figures III*. Paris: Editions du Seuil 1966, 1969, 1974.
Greimas, A. J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Ed. Gredos, 1982.
McKenna, Andrew J. "Biblioclasm: Joycing Jesus and Borges". *Diacritics* 8:3 (Fall 1978): 15–29.
Reisz de Rivarola, Susana. *Teoría Literaria: Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 1986.

Mester, Vol. xix, No. 2 (Fall, 1990)

De lo fantástico a lo alegórico: El llamado a la resistencia en *The Shrunken Head of Pancho Villa*

En su ya famoso ensayo sobre los diferentes acercamientos crítico-metodológicos aplicados a la literatura chicana, Joseph Sommers señala principalmente tres: el formal, el "culturalista" y el histórico-dialéctico. Sommers encuentra aspectos positivos en la aplicación de los dos primeros métodos: por ejemplo, el riguroso análisis de las características formales del texto en el primero, el análisis de la función de las instituciones tradicionales como la iglesia y la familia, o la denuncia del racismo y la deshumanización del individuo en la sociedad capitalista moderna, en el segundo. Sin embargo, ambos acercamientos fallan al no incorporar en su análisis el proceso histórico en el que se desarrolla el texto. Sólo un acercamiento histórico-dialéctico, que incorpore los aspectos formales, culturales e históricos, puede poner en marcha cierta dinámica cognoscitiva que permita llegar a un significado veraz con respecto a la producción literatura de una sociedad. Bajo estas coordenadas dialéctico-históricas, pero tomándome ciertas libertades de interpretación, me propongo hacer un resumen conciso del proceso histórico dentro del cual se desarrolla la literatura chicana en general y *The Shrunken Head of Pancho Villa* en particular.

En los años sesenta, dentro de la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos, liderada por Martin Luther King, Jr., surgen figuras como César Chávez, Rodolfo "Corky" Gonzáles y Reies Tijerina, figuras que fueron inspiradas por los logros alcanzados por King pero que también asumían con derecho propio una larga tradición de resistencia ante la opresión de la cultura burguesa anglosajona.

La historia chicana representa una lucha entre opresores y oprimidos, conflicto que nace a raíz de la guerra de 1848 en la que México pierde la mitad de su territorio. El proceso de colonización de lo que hoy se conoce como el suroeste norteamericano se desarrolló en varias etapas: 1) desplazamiento de los mexicanos de la tierra; 2) establecimiento de un sistema

laboral colonial; 3) implementación de un sistema de salario doble; 4) creación de una fuerza laboral de reserva. Esto condujo al pueblo chicano a ser ignorado en el proceso político, a la pérdida de tierra comunal y de pasto, así como de los derechos sobre la producción minera. En suma, el proceso de colonización del suroeste norteamericano condujo al pueblo chicano al desempleo, la pobreza, el hambre y el racismo (Herms 163–72).

Es precisamente durante la década de los sesenta cuando el pueblo chicano, siguiendo el ejemplo del movimiento afroamericano a favor de los derechos civiles, y dentro del ambiente de protesta generado a causa de la guerra en Vietnam, inicia lo que hoy se conoce como el movimiento Chicano. En el campo y en la ciudad, los chicanos empiezan a exigir igualdad social y a tomar conciencia de sí mismos por medio de las artes y la literatura. La literatura, que es la expresión artística que nos concierne, ha estado desde el principio ligada a la realidad política y social del chicano.

En 1965, la Unión de Trabajadores del Campo dirigida por César Chávez va a la huelga en contra de los agricultores de la uva. En ese mismo año se le uniría Luis Valdez, un jóven dramaturgo y actor que había formado parte del *San Francisco Mime Troupe.* Valdez alcanzaría fama mundial al desarrollar sus *Actos*, basados buena parte de ellos en la experiencia del trabajador agrícola durante la huelga contra los productores de la uva.

El drama que analizamos aquí, *The Shrunken Head of Pancho Villa* (1964), difiere de los *Actos* tanto en sus aspectos formales como por el hecho de que fue escrito como proyecto de tesis universitaria, antes de la huelga. Sin embargo, comparte con ellos mucha de la temática que después Valdez desarrollaría en sus *Actos.*

Si se toma a la historia como generadora de significado, se apreciará que la reconstrucción histórica planteada arriba, aunque concisa, puede servir para llegar a una comprensión orgánica de *The Shrunken Head of Pancho Villa.* El propósito de este trabajo es el de analizar el uso de lo fantástico y lo alegórico en esta obra de Valdez, tomando en cuenta sus aspectos formales, así como su proyección histórica. Dicho análisis no se hará sólo para deconstruir formalmente la obra, sino para llegar al significado de los dos sistemas epistemológicos en conflicto: el chicano y el anglosajón. Este conflicto se hará evidente al analizar los diferentes discursos de los personajes y su relación con los modos fantásticos y alegóricos. Por lo tanto, antes de abordar la obra de Valdez, se hace necesario aclarar algunos conceptos.

Definición de lo fantástico

Tzvetan Todorov en su libro *The Fantastic* propone tres elementos para que una obra pueda ser considerada fantástica: 1) El texto debe obligar al lector (implícito) a considerar que el mundo de los personajes es el

mundo del lector y tiene que hacerle titubear entre una explicación natural y una sobrenatural de los eventos. 2) Esta duda o titubeo puede ser compartida por uno de los personajes y puede convertirse en uno de los temas. 3) El lector adopta cierta actitud ante el texto y descarta una interpretación poética o alegórica (33). Todorov afirma que estas tres características no tienen que tener el mismo valor dentro de la obra y sólo se necesitan la primera y la tercera para constituir el género de lo fantástico. La primera condición se refiere a los aspectos "verbales" del texto, mientras que la segunda, un tanto más compleja, está vinculada a los aspectos sintácticos de la obra ya que implica unidades formales que corresponden a la estimativa del personaje con respecto a los eventos narrados (33). Todorov asigna el nombre de "reacciones" a estas unidades. Por otro lado, esta segunda condición también se refiere a los aspectos semánticos, ya que nos remite a cierto tema representado. La tercera característica tiene que ver con los modos (y niveles) de lectura escogidos por el lector (34).

Es observable, por medio del modelo presentado por Todorov, que lo fantástico es un problema epistemológico, un elemento invade el mundo racional y no puede ser explicado por sus leyes. Esto causa incertidumbre en el lector implícito con respecto a las leyes que rigen la naturaleza. Lo fantástico, por lo tanto, tiene que ser leído literalmente para no caer en lo alegórico o poético. Rosemary Jackson señala que dicho efecto de lo fantástico (la incertidumbre) se debe a que el lector entra en una especie de "no significación": "The signifier is not secured by the weight of the signified; it begins to float free. Whereas the gap between signifier and signified is closed in 'realistic' narrative . . . in fantastic literature it is left open. The relation of sign to meaning is hollowed out" (34).

Un elemento importante que Todorov deja fuera de su modelo de lo fantástico es el elemento del miedo. Hay sin duda una estrecha relación entre el miedo y lo sobrenatural que debe ser incluida en cualquier modelo teórico de lo fantástico. Ann Radcliffe establece tres categorías del miedo, terror, horror y misterio: "Terror suggests the frenzy of mental, physical fear of pain. Horror suggests the perception of something incredibly evil or morally repellent. Mystery suggests something beyond this, the perception of a world that stretches away beyond the range of human intelligence" (cit. en Monleón 11). Tanto en lo fantástico como en los géneros vecinos establecidos por Todorov —lo extraño y lo maravilloso— aparecen varios tipos de miedo, pero en lo extraño y en lo maravilloso el fenómeno que invade el ámbito de lo racional puede ser explicado por la razón (extraño) o aceptado fenómeno sobrenatural (maravilloso). En lo fantástico permanece la incertidumbre.

La marginalidad es otro elemento que debe ser tomado en cuenta en el análisis de lo fantástico. A nivel extratextual, lo marginal surge al establecerse las cualidades normativas por las cuales cierta sociedad se rige. En su libro, José Monleón señala que, históricamente, al llegar al poder,

la burguesía impone como norma dominante lo que es lógico y racional, relegando al margen, a la periferia, lo que está fuera de este orden (29). En la novela gótica, precursora de la literatura fantástica, dicho sentido de marginalidad se manifestaba por medio del lugar en donde se desarrollaba la acción —un país lejano y atrasado o de la periferia— y por el tipo de ser que amenazaba el orden —usualmente un fantasma o un demonio de una época del pasado inmediato (33). Es este ser marginal, que personifica la sinrazón, el que causa confusión y miedo al querer apoderarse del espacio del ''Yo''.

Otro elemento importante que debe ser tomado en cuenta y que es descartado por Todorov es el marco histórico-ideológico en el que lo fantástico se desarrolla.[1] Al omitir el referente histórico-ideológico, Todorov descarta la esfera pública y las instituciones en las que se desenvuelve el ser humano. Si se considera que la temática principal de la literatura fantástica es la del ''Yo'' y el ''Otro'', es importante observar cómo se representan dichas instituciones en este tipo de literatura, consciente e inconscientemente. Para nuestros propósitos, se concebirá lo fantástico no como un género, tal como lo prescribe Todorov, sino como un modo como lo sugiere Jackson al afirmar que ''The fantastic is a mode of writing which *enters a dialogue with the real and incorporates that dialogue as part of its essential structure*'' (36; las cursivas aparecen en el texto original). Aunque se acepta en su mayor parte el modelo de Todorov, sólo al concebir lo fantástico como modo se puede explicar su transferencia a lo alegórico en la obra de Valdez.

Lo alegórico

La mayoría de los críticos que se han preocupado por la literatura fantástica afirman que el tipo de lectura o interpretación que se le dé a lo fantástico no puede caer en lo alegórico. Angus Fletcher afirma que lo alegórico destruye la expectativa ''normal'' que tenemos del lenguaje. ''When we predicate quality X of person Y, Y is what our predication says he is (or we assume so); but allegory would turn Y into something other (*allos*) than what the open and direct statement tells the reader'' (2). De esta manera lo alegórico se convierte en un modo, un proceso fundamental para codificar el lenguaje (3). De acuerdo a Gay Clifford, si un elemento representado es estático, entonces estamos en lo simbólico; si es dinámico, en lo alegórico:

> In allegory the concern is always with process, with the way in which various elements of an imaginative or intellectual system interact, and with the efects of this system or structure on and within individuals. To express change and process allegorical action often takes the form

> of a journey, a quest or a pursuit . . . The narrative action thus gradually establishes a hierarchy of value and dis-value. (7)

La alegoría invita al lector a ver la obra como una serie de hechos generalizados y exige que los conceptos sean identificados en su patrón ficticio e ideológico (Clifford 8). Un elemento recurrente, según lo señala Clifford, que impide a la alegoría volverse un proceso sin fin es la creencia en la posibilidad de cambio. La alegoría tiene una obvia base didáctica. El autor cree que su obra puede modificar al lector y presenta al héroe transformado y más sabio al final de su viaje. Todorov, comentando la definición de Quintiliano acerca de la alegoría como una metáfora sostenida, también echa luz sobre el asunto. "In other words, an isolated metaphor indicates only a matter of speaking; but if the metaphor is sustained, it reveals an intention to speak of something else besides the object of the utterance" (63). Para que lo alegórico pueda aparecer, debe de asumirse que hay más de un significado para la misma palabra. Este doble significado debe ser explícito en la obra y no derivarse de la interpretación del lector (63).

Argumento de *The Shrunken Head*

Con el propósito de familiarizar al lector con la obra, ya que se trata de una obra poco conocida, se hará una sinopsis del argumento. *The Shrunken Head of Pancho Villa* fue puesta en escena por primera vez en la Universidad Estatal de San José a principios de enero de 1965, por un grupo de teatro universitario. La descripción de la trama que sigue se basa en los motivos principales de la obra.

La obra se compone de un prólogo y cinco actos. El prólogo, que es una corta biografía del famoso revolucionario mexicano Francisco Villa, cuenta sus razones para convertirse en guerrillero y sus triunfos militares hasta llegar a la ciudad de México junto con Emiliano Zapata. Después, se relata la derrota de Villa a manos de Carranza y la escaramuza villista a territorio estadounidense. También refiere la muerte de Zapata en 1919 y la rendición de Villa al año siguiente. El prólogo finaliza describiendo el asesinato de Villa, la violación de su tumba y decapitación de su cadáver dos años después. En una primera instancia, el prólogo podría ser entendido como un detalle folklórico y costumbrista; sin embargo, conforme se desarrolla la enunciación, su verdadero sentido, así como el verdadero sentido de la obra, queda en claro.

En el primer acto se plantea la situación en la que vive una familia de inmigrantes mexicanos. Pedro, el padre que añora el pasado; Cruz, la madre protectora; Belarmino (la cabeza); Mingo, el hijo asimilado; Joaquín, el hijo rebelde, siempre en problemas con la ley; Lupe, la hija que

cuida siempre a Belarmino; y por último Chato, un típico cholo y trabajador del campo, amigo de Joaquín. Al iniciarse la obra, la familia espera la llegada de Mingo de Vietnam. En general, la dinámica de la acción girará en torno al empuje asimilacionista de Mingo (que al principio no encuentra oposición) y el creciente espíritu de resistencia que adquirirá Joaquín al revelársele Belarmino como Pancho Villa. Al final del drama será Belarmino el que tome las riendas de la familia y su significado alegórico quedará esclarecido para el lector.

El discurso fantástico

De acuerdo con Todorov, hay tres facultades que muestran cómo cierta unidad estructural es alcanzada. La primera facultad "is derived from the utterance; the second from the act of uttering (or speech act); the third from the syntactical aspect" (76). El primer rasgo característico es el uso de un discurso figurativo. Lo sobrenatural aparece porque tomamos un sentido figurativo literalmente. En *The Shrunken Head* la figura retórica principal que genera lo fantástico es la presencia de Belarmino: una cabeza sin cuerpo que sólo gruñe y canta y que posee un apetito voraz. La figura inicialmente aparece en el título. Conforme va transcurriendo la acción se hace evidente su función. Al principio, sólo se escuchan el cantar y los gruñidos de Belarmino, que permanece oculto detrás de la cortina del cuarto contiguo. Se dice en las didascálidas que "It is the cry of a full grown man" (1.17). Este ocultamiento de Belarmino despierta la curiosidad del lector y también le proyecta un sentido, de misterio cuya explicación se le escapa y que se acentúa cuando Mingo quiere indagar quién gruñe y entra al cuarto de Belarmino a investigar:

Mingo:	Well, Ma, is that guy a wetback?
Cruz:	No, he's your brother.
Mingo:	Brother, huh? we'll soon find out (*He charges into the bedroom*)
Belarmino:	(*After a pause*) ARRRRRRGGGGHH.
Mingo:	(*Running out*) ARRRRGGGGHH! He ain't got a body, he's just a HEAD! (1.17)

En el primer acto se representa una realidad en términos "realistas"; los personajes son una familia pobre de inmigrantes mexicanos que viven en una casa en ruinas. El tiempo es el presente o un pasado inmediato en lo que se intuye que es un medio rural. El deterioro de los muebles y el ambiente tétrico recrean el ambiente tópico de lo fantástico —o de la novela gótica— y sirven precisamente para enmarcar de forma adecuada la aparición de la cabeza de Belarmino. Sin embargo, en una primera instancia, esta escenografía proyecta una visión "realista" de las condiciones de vida

de la familia. Los elementos de marginalidad se hacen presentes a través del drama. En el caso de *The Shrunken Head* se trata de una familia pobre que habita una casa vieja en lo que se deduce es un pueblo pequeño cuya fuente principal de trabajo es la agricultura: un ambiente tenebroso habitado por seres amenazantes, que entran en conflicto constante con las normas establecidas.

En el segundo acto la cabeza de Belarmino aparece por primera vez en escena. Es la cabeza sin cuerpo de un hombre entre los treinta y treinta y cinco años; de cabellos largos y bigotes abultados. La cabeza enorme mide dieciocho pulgadas de diámetro, y sólo come frijoles y cucarachas.[2]

El lector duda al no poder explicar racionalmente la existencia de Belarmino tal como se representa en el texto. Su presencia en el ámbito de lo racional es un desafío a las leyes naturales y al orden establecido. El mundo de los personajes es también el mundo posible del lector que ahora se ve invadido por algo que escapa a su explicación. El efecto de esta invasión es el horror, horror ante lo inexplicable, entramos así en el ámbito de lo fantástico. A nivel de los personajes, Cruz no quiere aceptar el hecho de que Belarmino sea una cabeza; para ella Belarmino está enfermo. Pedro, por su parte, lo ve como un retrasado mental. Lupe y Mingo, sin embargo, lo perciben literalmente, como una cabeza.

Mingo: (*With meaning*) he ain't got a body, señora. (Cruz *stares at him unbelieving*)
Let's face it okay? He's a head. (Cruz *turns away shaking her head*)
You gotta accept it, ma. Shorty is a head and that's it.
Cruz: NO! (4.43)

Temática

Como se ha dicho, los temas del "Yo" y el "Otro" son temas recurrentes en la literatura fantástica. El "Yo" que puede distinguir entre el sujeto y el objeto ve amenazada su percepción del mundo. La relación del ser y sus deseos (sicológicos), de acuerdo con Todorov, lleva a la temática de la otredad y sustenta la aparición de todo tipo de monstruos y entes sobrenaturales (139). En términos generales, el "yo" representa la norma, mientras que la "otredad" es lo que difiere de ella y queda marginado, silenciado. Es la "norma" por lo tanto la que se posesiona necesariamente del discurso. En esta obra, sin embargo, es precisamente la "otredad" la que se apropia del lenguaje discursivo y la que presenta la realidad desde su punto de vista. A nivel extratextual, si se toma en cuenta la posición marginal del escritor chicano en la sociedad estadounidense y el contexto histórico en que se desarrolla la obra, la simple presencia de ésta ya está cuestionando

el "yo" social y está asumiendo la inversión normativa, el punto de vista de la "otredad". Igualmente, al nivel del enunciado, los personajes también son representativos de la alteridad. Una familia de origen mexicano, campesina y pobre queda definitivamente fuera del discurso dominante de la clase media anglosajona, que alaba la asimilación cultural y el éxito económico. Sin embargo, el símbolo de "otredad" más evidente en el drama es Belarmino, la cabeza monstruosa que invade y se apodera del ámbito del "yo", por medio de su apetito insaciable —un hambre real que, como se verá después, se vuelve alegórica.

El discurso amenazante/liberador de Belarmino

La cabeza sin cuerpo de Belarmino se manifiesta como una amenaza para varios de los personajes. Lupe tiene que cuidarlo y darle de comer todo el tiempo.

> Lupe: Shut up! (*Belarmino laughs idiotically*) idiot, because of you I'm like a slave in this house. Joaquín and Mingo and er'body goes to town but they never let me go. (2.17)

Para Lupe, Belarmino es un obstáculo que le impide realizar sus deseos y prefiere escapar y casarse con Chato antes que seguir cuidándolo. Pedro tambien ve a Belarmino como una amenaza y lo culpa de su fracaso en la vida. Cuando Mingo le pide una buena razón por la cual no ha mantenido buen crédito, Belarmino gruñe y Pedro le señala, "There it is" (2. 15). Pedro se resiente de que Belarmino coma primero que él, que es su padre. Su apetito insaciable lo ha llevado a la ruina. Mingo, por su parte, al darse cuenta de que Cruz le da buena parte de las tortillas para los almuerzos a Belarmino —limitando así las ganancias de la venta de tortillas— también lo percibe como amenaza. Se puede observar que las actitudes de estos personajes son en realidad reacciones ante la presencia de Belarmino. La actitud de la madre ante Belarmino no es defensiva, sino más bien de una obsesión protectora. Joaquín, por su parte, lo ve como un agente liberador. Es a éste a quién Belarmino le revela su verdadera identidad.

> Belarmino: (*Brusquely, furiously.*) No seas torpe! Si todo el mundo se da cuenta que puedo hablar, van a saber quién soy. O mejor dicho, quién fui. Me vienen a mochar la lengua o toda la maceta de una vez! Que no sabes que estamos en territorio enemigo? (3.1.29)

Debido a la revelación de Belarmino, Joaquín adopta una actitud más política: robar al rico para dar al pobre. Para Joaquín, la cabeza representa una forma de lucha contra el opresor.

Por otro lado, al nivel del lector, Belarmino significa una amenaza a la

interpretación lógica. El lector desde el principio se ha enfrentado a un ambiente, aunque siniestro, real o posible. También se ha enfrentado al misterio que representan los gruñidos de Belarmino, que podrían catalogarse como los gruñidos de un inválido o de un retrasado mental. Pero al estar de lleno ante la cabeza sin cuerpo de Belarmino, el lector cae en la no-explicación, en la "no significación" de la que habla Rosemary Jackson. Belarmino es una amenaza al sentido racional del lector y lo hace dudar. Varios de los personajes descartan la posibilidad de que Belarmino sea en realidad Pancho Villa, por la diferencia cronológica entre la muerte de Villa (1923) y el nacimiento de Belarmino (1928). El lector puede adoptar este punto de vista, pero le falta aclarar la presencia en sí de Belarmino/cabeza, que la razón/causalidad no explica, y tiene que buscar el significado en otra parte.

La transferencia al modo alegórico

Lo fantástico se le presenta al lector de la obra como un problema de interpretación. En lo fantástico, al no poder la razón explicar la transgresión de lo "otro", al final de la enunciación no se vuelve a un orden o por lo menos no al orden inicial: permanece la ambigüedad. Pero, para que esto ocurra, el elemento fantástico requiere una lectura "literal". Otro tipo de interpretación nos llevaría a lo poético o a lo alegórico.

Para localizar la transferencia de lo fantástico a lo alegórico en el texto considerado, es necesario localizar esa(s) metáfora(s) prolongada(s) que señala Todorov y observar su trayectoria en el texto. Existe en la obra una asociación alegórica entre la figura de Pancho Villa y la cabeza de Belarmino; entre el pasado y el presente enunciado. Dicha asociación entre ambos paradigmas se irá revelando conforme avance la acción. El título de la obra presenta la figura de Pancho Villa; el prólogo también afirma la presencia de Villa y su época. En la acción de los actos 1 y 2 se establece de lleno el paradigma que representa a Pancho Villa y su época, por medio del discurso de Pedro principalmente:

Joaquín: The general?
Pedro: No. The horse. After that Pancho Villa buy a Chivi. Maybe it was a Ford? No, it was a Chivi. 1923! That was the year that they kill him, you know. A revolutionary giant that he was.
Joaquín: Aaah, he wasn't a giant.
Pedro: Oh caray, you don't know, my son! Francisco Villa was a man to respect, a man to fear! a man con muchos . . . ummmhhh(*Huevos*) He rob to the rich to give to the poor—like us. That's why poor people follow him. Any time he

> could rise 50,000 men by snapping his fingers. You should have seen what he do to the gringos. (1. 11)

Pedro sueña con el pasado revolucionario y le va inculcando a Joaquín los valores de la revolución, por medio de las historias que le cuenta, así como por los corridos revolucionarios que canta (*El siete leguas*, *La cucaracha*, etc.). De esta manera la figura de Villa como metáfora de la resistencia se mantiene y se prolonga pero no adquiere su total significado hasta el final del drama. Villa llega a representar el pasado revolucionario, de resistencia ante la opresión, un pasado que sigue vivo en los canciones y las añoranzas de Pedro.

En el segundo acto, la atmósfera siniestra que reina en la casa y los gritos irracionales de Belarmino detrás de la cortina orientan al lector y al texto hacia lo fantástico. Esto se materializa con la presencia de Belarmino en el escenario. El lector, sin embargo, no alcanza a hacer la relación Pancho Villa/Belarmino. Lo fantástico se mantiene mientras la relación entre los dos paradigmas es ambigua. Al principio Belarmino aparece como un ser enfermo, mental y físicamente. Es un ser que está fuera del tiempo histórico. Esta ambigüedad es rota por completo cuando Belarmino se le revela a Joaquín como Pancho Villa.

> Belarmino: Pos guess. You have hear . . . el Pueblo de Parral?
> Joaquín: Parral?
> Belarmino: Chihuahua!
> Joaquín: Oh, simón, tha's the town were they killed Pancho Villa and they Cut off his . . . (*pause*) HEAD.
> Belarmino: Exactamente.
> Joaquín: Did you have a horse?
> Belarmino: Siete leguas.
> Joaquín: And a Chivi?
> Belarmino: One Dodge.
> Joaquín: 1923?
> Belarmino: Simón—yes.
> Joaquín: I don't believe it. You? The head of Pancho . . . (3.30)

Al posesionarse del lenguaje por primera vez, Belarmino se revela como Pancho Villa. De ese momento en adelante el significado de Belarmino se hace evidente. El paradigma representacional de Pancho Villa es transferido al presente y llena un vacío, la falta de significado que personificaba la figura de Belarmino. Se sale de la "no significación" de lo fantástico y se entra al significado de lo alegórico. A nivel extratextual, la alegoría apunta hacia dos períodos históricos en donde el mexicano/chicano busca cambiar la sociedad en que vive: 1910 y 1960.

Del segundo acto en adelante, la resistencia "organizada" e ideológica es representada por Joaquín, debido a la influencia que tiene la revelación

de Belarmino en él. Se dirige a éste como a "mi general" y llega hasta a personificar a un guerrillero villista. Se puede decir que la revelación de Belarmino le ha dado un significado a su lucha.

El abandono de lo fantástico cubre de significado alegórico a Belarmino y de esta manera pone en evidencia la intención didáctica propia de la obra alegórica, que señala Clifford. Quedarse en el modo fantástico significaría quedarse en la incertidumbre, en la ambigüedad y no resolver el problema epistemológico que se presenta al lector. Esta irresolución implica en una primera instancia, el cuestionamiento de las premisas ideológicas dominantes; pero sin una transferencia a lo alegórico la obra no podría cumplir con su intencionalidad didáctico-política, no ofrecería alternativas concretas.[3] Lo alegórico aquí también pone en perspectiva el conflicto entre asimilación y no-asimilación, que es representado por Mingo por un lado, y por Joaquín por otro —una asimilación que significa la pérdida de identidad cultural y por consiguiente la pérdida del ser.

Lo alegórico hace un llamado a la resistencia contra el empuje asimilacionista despersonificador de la sociedad anglosajona:

> Belarmino: Buenas Noches. (Chato *exits*) Well, here I sit . . . broken hearted. But tha's okay cause I still got time to wait. Sooner or later, the jefita gots to come across wis Joaquín's body. All I need is to talk sweet whe she gives me my beans, eh? In other words, organize her. Those people don't even believe who I am. Tha's how I wan it. To catch 'em by surprise. So don't worry, my people, because one of these days Pancho Villa will pass among you again. Look to your mountains, your pueblos, your barrios. He will be there. Buenas Noches. (5. 61)

Al dirigirse Belarmino al lector (o público, en el caso de una representación teatral) se borra la distinción entre lo textual y la realidad del lector. Valdez logra así transferir la problemática de los personajes al lector o público y hacer un llamado a la resistencia. Al final del trayecto, la cabeza de Belarmino adquiere sentido y su intención didáctica es clara: el lector-espectador es capaz de cambiar la sociedad en que vive.

Conclusión

Durante gran parte de la década de los sesenta, la sociedad estadounidense disfrutó de un desahogado progreso económico. La guerra en Vietnam se convirtió en un factor importante en dicha expansión económica. Los sesenta vienen a significar, en el caso de las minorias estadounidenses, una época de autoafirmación y de lucha por la igualdad tanto económica como social.

En la obra, la idea del "sueño americano" es personificada por Domingo. Su egocentrismo y su hedonismo son consecuencias del *progreso económico* que persigue sin importarle explotar a su propia familia. El resultado del progreso económico es un ser (Mr. Sunday) asimilado que niega su pasado cultural. La asimilación es el precio del progreso económico y la entrada a la clase media.

Por otro lado, la idea del *progreso social* en la obra se hace presente en la figura de Belarmino. Una vez que se sale de lo fantástico y se adentra en lo alegórico, esta exigencia de progreso social se hace evidente. Quedarse en lo fantástico es quedarse en la no-solución de la problemática que opera en la obra —principalmente, el problema de la asimilación y la entrada a la clase media—. Lo alegórico da significado y sentido a la obra y con ellos señala, por su naturaleza didáctica, que el lector puede iniciar el cambio social por medio de la resistencia. De esta manera, el paso de lo fantástico a lo alegórico es el paso de la inacción a la acción.

Javier Rangel
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Historia aquí será concebida como la dinámica puesta en marcha a consecuencia de la lucha de clases. Todorov también descarta los aspectos ideológicos de lo fantástico. En términos generales ideología se define como "the imaginary way in which men experience the real world, those ways in which men's relation to the world is lived through the various systems of meaning such as religion, family, law, moral codes, education, culture, etc." (Jackson 61).

2. Otra figura que ayuda a generar lo fantástico es el elemento de las cucarachas. Esta figura retórica empieza en la canción *La cucaracha* y se personifica en el escenario al aparecer en las paredes del cuarto. Al final del drama las cucarachas se han integrado completamente a la realidad y forman parte de la dieta familiar.

Lupe:	Cucarachas . . . big fat cucarachas. There's one! (*She knocks it down*) Gee man, this is a big one!
Belarmino:	NARRH!
Lupe:	NO you pig! This is mine and I'm gonna eat it myself. (4.41)

3. Intencionalidad que después en los *Actos* alcanzará una formulación directa.

OBRAS CITADAS

Clifford, Gay. *The Transformations of Allegory*. Boston, Mass: Kegan Paul Ltd., 1974.
Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. 1964. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
Herms, Dieter. "Chicano Literature: A European Perspective." *Revista Chicano-Riqueña* 13.3-4 (Fall-Winter 1985): 163-172.
Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: New Accents, 1981.

Monleón, José B. *A Specter Is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Sommers, Joseph. "Critical Approaches to Chicano Literature." *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. Ed. Francisco Jiménez. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1979. 143-151.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. New York: Cornell Univesity Press, 1973.

Valdez, Luis. *The Shrunken Head of Pancho Villa*. Manuscrito inédito, c. 1971.

Lo fantástico y el discurso femenino en *Dos veces Alicia*, de Albalucía Angel

El lenguaje, como máxima expresión simbólica del ser humano, no puede ser inocente en tanto que siempre lleva inherente una carga ideológica. La cultura occidental, dominada por la ideología del hombre blanco, ha utilizado la lengua como su instrumento para escribir la historia, la ciencia, las leyes, la literatura, reduciendo otras voces al silencio (mujeres, indios, negros, etc.), e imponiendo al hacerlo su visión del mundo como universal. Sin embargo, los grupos silenciados, sobre todo las mujeres, son frecuentemente el objeto y tema de la literatura de occidente, pero entonces surgen como representaciones de la fantasía y el deseo de la cultura dominante. Este proceso hace de los marginados objeto y otredad, de modo que su realidad queda reprimida y condenada al silencio, y su existencia se hace válida únicamente a través de la visión que de ellos tiene el grupo dominante. Esta discrepancia entre la realidad y su representación la señala claramente Virginia Woolf, al investigar uno de los grupos oprimidos, las mujeres, y su papel en la historia y en la ficción durante la Edad Media:

> Indeed if woman had no existence save in the fiction written by men, one would imagine it a person of the utmost importance; very various; heroic and mean; splendid and sordid; infinitely beautiful and hideous in the extreme; as great as man, some think greater. But this is woman in fiction. In fact, as professor Trevelyan points out [in *History of England*], she was locked up, beaten and flung about the room (74–75).

¿Cómo entonces puede la otredad dar salida a su verdad, su historia, su deseo? ¿Cómo hacerlo no sólo a nivel temático, sino también al nivel simbólico de la representación? Además, después de siglos de opresión e internalización de los patrones culturales, ¿cómo saber siquiera en qué consiste ese deseo? Elaine Showalter, en su artículo "Feminist Criticism in the Wilderness", refiriéndose específicamente a la opresión feminina (aunque

aclara que el modelo puede ser más general y abarcar otros grupos oprimidos), propuso un modelo que ayuda a comprender mejor cómo la mujer se percibe a sí misma, y a la vez es percibida por los demás.

El diagrama señala cómo hombres y mujeres comparten el mismo espacio de la cultura general, pero a la vez ambos tienen una zona excluyente del otro. Sin embargo, como el hombre ha controlado los medios de expresión, ha podido dar salida a sus deseos y fantasías dentro del espacio público. Mientras que la mujer ha debido callar y reprimir su deseo, relegado al espacio que Showalter llama sugestivamente "the wild zone". Esta zona silenciada permanece fuera de los límites del hombre, y por lo tanto invisible para él (28–30).

Para Showalter y la crítica feminista en general, el símbolo para la entrada a este espacio es el cruce del espejo (atravesar el reflejo, ir más allá de la representación) en un viaje hacia la liberación del deseo auténticamente femenino. Sin embargo, como participante de la cultura general la mujer no puede estar totalmente fuera de ella y así siempre estará caracterizada por la dualidad de los dos espacios. Por una parte repitiendo la imagen nacida de la fantasía masculina, por otra cruzando el espejo y rescatando la suya propia. Esta duplicidad problematiza aún más el dilema de la expresión, pues si utiliza el discurso accesible a la cultura general estará repitiendo la imagen del espejo, pero si no lo utiliza no será oída. ¿Cómo puede entonces reapropiarse del lenguaje? ¿Cómo doblarlo y manipularlo para que revele lo reprimido, lo oculto, lo silenciado por tantos años, sin desintegrarlo?

Atrapado en esta duplicidad, el discurso femenino debe responder con multiplicidad, según Luce Irigaray. Es decir, que debe expresarse en términos que escapen a la lógica del discurso patriarcal, que divide al universo en un orden binario: razón-sinrazón, blanco-negro, masculino-femenino, etc. Por el contrario, la multiplicidad afirmaría que un objeto puede ser blanco, negro y gris simultáneamente. El discurso patriarcal, obsesionado con lo racional-objetivo, ha relegado a una zona opuesta todo lo que se rehúsa a tratar y se asume a sí mismo no contaminado de lo no racional-subjetivo. Freud, por medio de la teoría psicoanalítica, articuló esta lógica de oposiciones en relación a la ideología sexual en el mundo de occidente: el hombre es presencia y la mujer es ausencia (Irigaray 70). No sólo vemos aquí representada la lógica binaria, sino también cómo ésta se expresa en función de los parámetros masculinos, en este caso presencia o ausencia de falo.

El discurso femenino, para escapar a esta lógica y lograr la multiplicidad, debe subvertir el discurso patriarcal y liberar su deseo en el placer del lenguaje lúdico, jugando con las incoherencias, las repeticiones sin sentido y los silencios que son ventanas a lo reprimido. Además, debe desplazar

el sentido constantemente para que no exista un centro y se elimine la pretensión a alcanzar una verdad unívoca, un significado único. Subvirtiendo así el texto, se busca confundir la linealidad de modo que no haya necesariamente un principio o un final, ni una forma correcta de leerlo (Irigaray 81). Todo esto debe lograrse sin caer en la total incoherencia.

Es obvio que el proyecto no es fácil, cabe incluso preguntarse: ¿es posible? La novelista colombiana Albalucía Angel[1], en su novela *Dos veces Alicia*, publicada en 1971, explora a fondo las posibilidades de un discurso femenino, sumergiéndose en lo que Showalter llama "the wild zone" y emergiendo en el marco de un enigmático discurso patriarcal. Teniendo en cuenta las teorías mencionadas de Showalter e Irigaray, veamos cómo esta escritora utiliza las técnicas que pueden subvertir su propio texto y con qué resultado.

La acción de la novela transcurre en una pensión londinense, durante la década de los sesenta. Vive allí una escritora, que es la voz narrativa de la novela y de quien no sabemos el nombre, que está escribiendo un cuento sobre un personaje llamado Alicia; al mismo tiempo escribe sobre los personajes que viven en la pensión y lo que allí acontece. Coexisten así dos discursos, dos textos, que se van alternando y entretejiendo para dar forma a la novela. El texto que cuenta la historia de Alicia, narrado en tercera persona con la intervención de diálogos directos, representa un juego intertextual con las obras de Lewis Carroll *Alice in Wonderland* y sobre todo *Alice Through the Looking-Glass*. Es decir que estamos aquí al otro lado del espejo, totalmente inmersos en el discurso del deseo, en la zona salvaje de Showalter. Por otra parte, el texto sobre la pensión contado en primera persona se fundamenta en la tradición detectivesca y entabla su conexión con las historias de Sherlock Holmes, que representan el estilo del discurso patriarcal. Aparentemente ambos discursos son totalmente independientes, pero a medida que avanza la novela los límites entre uno y otro se van haciendo cada vez más borrosos e indeterminables; de su enlace parecen surgir otros significados que contaminan la lectura con múltiples sentidos, eliminando la posibilidad de una interpretación única como lo indica Irigaray, y que además impregnan a la novela de un ambiente de incertidumbre que nos lleva al terreno de lo fantástico.

El discurso realista limita el campo de la narrativa a lo visible y aparente, mientras que lo fantástico permite al narrador penetrar en lo reprimido y cubierto. Albalucía Angel aprovecha el elemento fantástico para descubrir lo que de otra manera permanecería oculto dentro de su propio texto. Al analizar detenidamente el uso del lenguaje y las características de los dos discursos que aparecen en *Dos veces Alicia* y observar la dinámica de su interacción, veremos a continuación cómo lo fantástico sirve a esta autora como el instrumento perfecto para enmarcar el discurso femenino.

Entremos primero en el espacio narrativo de Alicia tras el espejo. Una vez allí, notamos que estamos en el mundo de los sueños, de los deseos, donde la narración se hace arbitraria y se suspenden las leyes de la probabilidad en favor de las del espacio interior, el inconsciente. Por ejemplo:

> ...abre los ojos y descubre la ciudad sumergida, profunda de techos grises de pizarra, planos, trapezoides, agudos, cada vez más abajo, las nubes dibujando extraños osos hormigueros y entonces estira los brazos hacia el infinito; el eje sigue suspendido, anclado en el espacio..." (58)

También forma parte de este discurso el lenguaje lúdico con repeticiones sin sentido: "Miau-miau-miauuu... como los gatos, dí Peter: do-cats-eat-bats? ¿Qué haces...? ¡Se enloqueció! No: camino en cuatro patas, ¿no ves?, dí: do-cats..." (39); o con el discurso del absurdo: "si hoy fueran las cinco de la mañana, ¿qué día sería ayer? Pues creo que no se puede, dijo Alicia aburrida de tanto disparate... ¿dices que no se puede? ¿y si a ti te gustan los árboles, no puedes mirarlos?" (49); y por último con las rimas infantiles: "el rey lunfánico/ se irá en su lunfo/ submarineante/ y buscará una diandra/ florante..." (103). En esta región la palabra y el deseo son una misma cosa, casi como un conjuro imposible siquiera de pensar en el espacio del discurso masculino. Así, vemos a Alicia pintando árboles que tan sólo con pensarlo toman el sabor y el color que ella desee: "ahora quiero pamplemusa, y el árbol se cuajaba de frutas redondas y amarillas, ahora curuba, y aquel sabor agridulce le recordaba un comedor, o un patio..., y ella saboreaba cada uno, lo palpaba, y todos se reían de la voracidad con que deseaba" (111).

El uso de este lenguaje lleno del placer del juego y de incoherencias rompe la lógica del discurso lineal y nos introduce en la zona de la sinrazón, donde además el tiempo y las acciones parecen ir en el sentido inverso: "Vamos para allá, y caminaban para el lado contrario" (142), o "...entonces el hombre no conocía el secreto del tiempo, pero va a haber guerra. Ya fue ayer, dijo Alicia" (143). En otras palabras, estamos en la región de lo fantástico. Tzvetan Todorov propone tres categorías en el terreno de lo fantástico: lo maravilloso, donde lo inexplicable permanece inexplicado según las leyes de la razón, y es aceptado como tal; lo insólito, donde lo aparentemente inexplicable finalmente tiene explicación racional; y lo puramente fantástico, que ocupa la zona entre los dos anteriores y por lo tanto mantiene la incertidumbre entre lo explicable y lo inexplicable (41). Parecería entonces que la historia de Alicia con árboles que crecen con sólo desearlos, personajes que aparecen y desaparecen, etc., cae en el campo de lo maravilloso. Sin embargo existen dentro de este discurso unas coordenadas muy exactas de tiempo y espacio, y unos acontecimientos de carácter social que lo anclan en una realidad que parece escapar de lo maravilloso para quedar en la incertidumbre de lo fantástico.

Suspendidos en el mundo de lo arbitrario, Alicia nos pasea por un parque de Londres, donde encontramos a varios personajes maravillosos como la reina blanca, la reina de los corazones rojos, el gato de Cheshire, la oruga. Esto al mismo tiempo que encontramos una manifestación de jóvenes que al compás de la música de Donovan abogan por el sexo libre, un grupo de negros que piden la liberación de un compañero (y que las fuerzas del orden hacen desaparecer en una escena casi apocalíptica), a Peter y Rudi que negocian con drogas, y el inicio de una guerra nuclear, entre otros acontecimientos y personajes. El resultado de esta mezcla de lo maravilloso con lo social realista es, como dijimos, el discurso de lo fantástico que sirve aquí para hacer chocar estos dos mundos y descorrer el velo que oculta la sinrazón existente tras el discurso de la razón. Así, vemos cómo luego de una violenta escena en que la milicia destruye a un grupo de protesta, aparece una lista de citas tomadas de varias fuentes como la biblia, frases de personajes históricos y noticias de periódicos, como: " 'El terror es saludable' (Hitler), 'Un impresionante silencio reinó ayer, por un minuto, a partir de las 8:15 hora local, en toda la ciudad de Hiroshima' (AFP), 'Yo soy Jehová, el que hiero' (Antiguo Testamento), 'Yo no empecé esta guerra: la heredé' (L. B. Johnson)" (94). Puestas dentro de un nuevo contexto las citas revelan la agresión y el absurdo que puede esconderse tras la lógica del discurso patriarcal.

Dejemos ahora el espacio de lo imaginario y pasemos a la pensión y el discurso de lo posible, espacio que evoca la tradición del género policíaco y con el cual dijimos se engrana este relato. Toda la acción la podemos conocer únicamente a través de la perspectiva del "yo" narrador, quien es a la vez espectador y personaje de los acontecimientos que narra. Este "yo" es el perfecto intruso, el *voyeur* espía: "Fue todo un espectáculo. Ni siquiera se enteraron que yo estaba observándolas; sentada en mi palco de primera fila, en la escalera" (16); "...pero una mañana cuando se creía que no había nadie en casa la oí contándole a la señora Keller..." (19); "Jamás te lo conté. Me quedé espiando cada movimiento tuyo..." (134). Por no ser visto y ser el único comunicador de los hechos, es todopoderoso y está en total control de su relato. Es el "yo" autorial y patriarcal, aunque provenga de la voz de una mujer.

El texto del espacio de la pensión se caracteriza por su lógica lineal. Aparentemente, representa el discurso de la verdad unívoca, de los significados absolutos como: "Y se aclaraba por consecuencia lógica, pues la deducción se simplifica y el resultado produce algo así como la suma de los catetos. Todo queda en su debido sitio: el ángulo" (48). Sin embargo, hay un factor que perturba e irrumpe en la lógica del discurso a pesar de su linealidad, y es el uso de los silencios, de las ausencias. La novela policial depende principalmente de la tensión entre lo que se dice y lo que se oculta, para así crear y mantener la expectativa hasta el final. Lo que hace la na-

rradora en el texto que nos ocupa, es invertir las jerarquías, de modo que relata con gran detalle los sucesos ordinarios y sin importancia como si fueran extraordinarios (los baños de Susan, la preparación de la cena de navidad, los romances de la señora Wilson, etc.), y calla los acontecimientos del caso policial que quedan así ocultos en un subtexto. La tensión y la expectativa las crea con sus comentarios y preguntas retóricas que indican que se está construyendo un caso y que hay algo importante que averiguar, a la vez que hacen evidente la ausencia y el vacío de esta información en el discurso. Por ejemplo: "El nudo presentaba la otra cara de la medalla, por lo visto. Exactamente lo contrario de lo que la señora Wilson se empeñaba en demostrar..." (61), pero el lector no sabe de qué nudo se trata, ni es evidente que la señora Wilson estuviera intentando demostrar algo. Más adelante vemos: "El amuleto era uno de los resortes. Y su madre tenía mucho que ver en todo aquello, por supuesto. ¿Y quién más...?" (64), ¿en qué? ¿resorte de qué?, además, el "por supuesto" indica algo evidente pero que en realidad está oculto para el lector.

Estos silencios y reticencias del relato, son como agujeros que van desmoronando el discurso patriarcal pero sin desintegrarlo del todo. Más bien, contaminándolo de lo extraño y lo incierto, llevándolo a los bordes de lo fantástico. Lo reprimido en las ausencias se manifiesta no sólo a nivel de discurso sino de temática, como en la constante alusión a las sesiones nocturnas de espiritismo que toman lugar en la pensión, o la frecuente mención de la carta que está en la caja de malaquita y que encierra el secreto de todo lo que allí ocurre pero que nunca veremos, o finalmente en la señorita del segundo que nunca sale de su cuarto y a la que ni la misma narradora conoce. Todo esto intensifica la rareza y el desconcierto, pero no llega a desintegrar del todo el discurso patriarcal, y por lo tanto el lector se ve constantemente obligado a releer pensando que se le ha escapado algo porque nota que le faltan las piezas importantes.

En cuanto a la interacción de los dos discursos, notamos que se van permeando el uno del otro, con mayor intensidad a medida que avanza la narración. Existe un constante desplazamiento de temas, de manera que cosas y personajes que aparecen en la narrativa de la pensión, empiezan también a aparecer en la historia de Alicia: el señor del bastón, el tráfico de drogas, el tema racial, la guerra. Cuanto más se fusionan los discursos, más extraño parece ser el desplazamiento, como si nos adentráramos más profundamente en el inconsciente de la voz narradora, que deja impregnar su escritura (el relato de Alicia) de los sucesos de su vida en la pensión. También las transiciones entre uno y otro discurso se van haciendo difusas, hasta casi esfumarse:

> Falta saber si Henry no lo dice por celos del general, *se va a hacer de noche, piensa Alicia*, pienso, pues lo del trofeo fue cierto: se ganaron

> un balandro de plata pequeñito, todo rococó,... y ella lo colocó en su habitación como cuña de libros de las vidas de las mujeres ejemplares, *y a lo mejor nieva porque este frío no es normal: buenas tardes le dijo el hombre con aire de irlandés*" (146; lo subrayado es mío para señalar el texto de Alicia dentro del otro)

En los últimos capítulos el relato de Alicia, que dijimos es contado en tercera persona, pasa a la primera para adentrarnos en el interior de este personaje. Vemos entonces que Alicia viene del parque y está pensando en lo allí ocurrido cuando de pronto se encuentra frente a la pensión, y sin transición alguna continúa con la voz narradora que hasta ahora pertenecía a la anónima escritora en la pensión. Quedan así escritora y personaje fundidas en una. En las páginas finales, declara la voz narrativa, ahora indeterminada, en una imaginaria conversación con la misteriosa señorita del segundo: "Yo soy Alicia. Estoy tratando de escribir una historia, y el personaje más difícil es usted" (159). El libro termina con la preparación de la cena de navidad, que ya había tomado lugar y que fue el espacio donde transcurrió toda la acción de la pensión.

Se puede decir que este final es más que desconcertante, invirtiendo todo lo poco que hasta ahora se podía considerar cierto. ¿La mujer que vive en la pensión y relata los acontecimientos se llama también Alicia, o desaparece en la voz de su personaje? Porque si hay dos Alicias, ahora es también válida la posibilidad de que sea la Alicia que se pasea por el parque la que nos cuenta un relato sobre una pensión, y no al contrario, como lo habíamos asumido hasta el momento. El regreso temporal a la noche buena parece sugerir que los acontecimientos de la pensión fueron todos imaginarios y por lo tanto hacen esta última interpretación posible. Sin embargo, se queda en eso, en una sugerencia. La ambigüedad permanece, haciéndonos repensar todo el texto, y entonces notamos que realmente no hay un principio ni un final. La narración es casi un círculo que puede tomarse en cualquier punto sin que ello afecte los resultados de su lectura. La incertidumbre que se crea a nivel de discurso queda así sumergida en el espacio de lo fantástico.

En resumen, la novela *Dos veces Alicia* consigue combinar los dos discursos, el femenino y el patriarcal, de forma que mientras uno sirve para subvertir la lógica y destapar lo reprimido, el otro es el hilo que permite que el tejido del texto no se desvanezca. Para hacer esto posible, Albalucía Angel se vale de los recursos de lo fantástico y pone ambos discursos en colisión, haciendo que uno invada el terreno del otro y multiplicando así sus posibles significados. La ambigüedad se apodera del texto, y hace que una interpretación única sea imposible, como lo indicara Irigaray, dejando al lector en la incertidumbre. Lo fantástico es también la llave que permite a la autora colombiana cruzar el espejo y entrar en la "zona sal-

vaje'' del lenguaje del deseo, a la vez que le sirve para socavar y hacer evidentes los vacíos y silencios del discurso patriarcal.

Gloria Orozco-Allan
University of California, Los Angeles

NOTA

1. Albalucía Angel nació en Pereira, Risaralda, en Colombia en 1939. Estudió Letras e Historia del Arte en la Universidad de Los Andes de Bogotá. A partir de 1964 continuó sus estudios en la Sorbona de París y en la Universidad de Roma. Ha publicado: *Los girasoles en invierno* (premio Esso de Bogotá, 1966), *Estaba la pájara pinta* (premio de novela Vivencias, 1975), *Oh gloria inmarcesible* (1979), *Misiá señora* (1982), *Las andariegas* (1984).

OBRAS CITADAS

Angel, Albalucía. *Dos veces Alicia*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trad. Catherine Porter con Carolyn Burke. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985.
Showalter, Elaine. ''Feminist Criticism in the Wilderness.'' *Writing and Sexual Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982. 9-35.
Todorov, Tzvetan. *The Fantastic*. New York: Cornell University Press, 1987.
Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1929.

Bibliografía sobre la literatura fantástica en Iberoamérica

Lo que sigue es sólo una muestra de la gran cantidad de estudios que tratan el tema de lo fantástico en Iberoamérica. En la primera parte hemos agrupado bajo el término —decididamente ambiguo— de "Estudios generales" todos aquellos trabajos que tienen un enfoque teórico o que comparan autores de diferentes países. Las secciones siguientes tratan, respectivamente, de las literaturas españolas peninsulares, hispanoamericanas, y lusobrasileñas.

Por lo general, hemos excluido aquellos estudios que enfocan exclusivamente subgéneros de lo fantástico, tales como la literatura gótica, la ciencia-ficción, y el realismo mágico, a menos que establezcan conexiones entre éstos y la literatura fantástica en general. Tampoco hemos incluido varias obras teóricas de importancia, por no tratar explícitamente de la literatura iberoamericana. Recomendamos consultar la valiosa bibliografía de Thomas Meehan para un panorama más amplio de este aspecto de lo fantástico.

I. Estudios generales

Altamirano, Alberto I. *Lo maravilloso en el cuento y la novela*. México: Cosmos, 1937.

Anderson Imbert, Enrique. "Literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso." *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. 39–44.

Aronne-Amestoy, Lida. *América en la encrucijada de mito y razón*. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1976.

Avilés Fabila, René. "¿Es la literatura fantástica un género de evasión?" *Revista de la Universidad de México* 35.5–6 (1980–1981): 66–70.

Bajarlía, Juan Jacobo. "Estudio preliminar." *Cuentos de crimen y misterio*. Buenos Aires: J. Alvarez, 1964. 7–27.

———. *Historias de monstruos*. Buenos Aires: Ed. de la Flor, S. R. L., 1969.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica." *Textos hispanoamericanos* (Caracas) 1978: 87–103. (También en *Revista Iberoamericana* 38.80 (1972): 391–403.

Belevan, Harry. "Apuntes para un análisis de la literatura de expresión fantástica." *Antología del cuento histórico peruano.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977. xv–lvii.

———. *Teoría de lo fantástico.* Barcelona: Anagrama, 1976.

Benevento, Joseph. "An Introduction to the Realities of Fiction: Teaching Magic Realism in Three Stories by Borges, Fuentes and Márquez." *Kansas Quarterly* 16.3 (1984): 125–151.

Berg, Mary Guyer. "The Non-Realistic Short Stories of Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga and Jorge Luis Borges." Diss. Harvard, 1969.

Bioy Casares, Adolfo. "On Fantastic Literature." Trad. Norman Thomas di Giovanni. *Triquarterly* 25 (1972): 222–230.

———. Prólogo. *Antología de la literatura fantástica.* Eds. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. 5a ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1967. 7–17.

Borges, Jorge Luis. "El arte narrativo y la magia." *Sur* 5 (1932): 172–179. (También en *Discusión* 5a ed., Buenos Aires, 1969: 81–91.)

Bottón Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos: Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983. (Sobre Borges, Cortázar y García Márquez.)

Burgos Ojeada, Roberto. "La magia como elemento fundamental en la nueva narrativa latinoamericana." *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica.* Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Ed. Kurt L. Levy y Keith Ellis. Toronto: University of Toronto, 1970. 203–208.

Cano Gaviria, Ricardo. "La literatura fantástica." *El buitre y el ave fénix: Conversaciones con Mario Vargas Llosa.* Barcelona: Anagrama, 1972. 59–60.

Carilla, Emilio. *El cuento fantástico.* Buenos Aires: Novo, 1968.

Carpentier, Alejo. "Dos textos: 'Permanencia de lo maravilloso', 'Literatura fantástica.'" *Eco* 37.223 (1980): 102–105.

Carter, Boyd C. "Clemente Palma en *Prisma*: sobre Darío y el *modernismo*." *Revista Iberoamericana* 35.69 (1969): 473–490.

Carvalho, José Augusto. "De Kafka a Rubião." *UFES. Revista de la Cultura* segundo semestre de 1967. (También en *Bulletin Brazilian American Cultural Institute.* Washington, 1968).

Carvalho, Walden. "Informação sobre Literatura Fantástica." *Revista Literária do Corpo Discente da Universidade Federal de Minas Gerais* 5.5 (1970): 95–110.

Cascardi, Anthony J. "Reading the Fantastic in Darío and Bioy Casares." *Crítica Hispánica* 6.2 (1984): 117-130.

Cócaro, Nicolás. "La corriente literatura fantástica." *Oeste* 16 (1956).

Cortázar, Julio. "Del sentimiento de lo fantástico." *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1968. 43-48.

———. "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica." *Julio Cortázar: la isla final*. Eds. Jaime Alazraki, *et al.* Madrid: Ultramar, 1983. (También traducido al inglés: "The Present State of Fiction in Latin America." Trad. Margery A. Safir. *Books Abroad* 80.3 (1976): 522-532.)

Chanady, Amaryll Beatrice. *Magical realism and the fantastic: Resolved versus unresolved antimony*. New York: Garland Press, 1985.

Chaves, Flavio Loureiro. "Kafka e a Ficção Latino-Americana." *Ficção Latino-Americana*. Porto Alegre: Editora da Urgs (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), 1973: 133-168.

Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Avila, 1983.

———. "Realismo maravilloso y literatura fantástica." *Eco* 38.229 (1980): 79-101.

Durán, Ana Luisa. "El cuento fantástico y raro del modernismo." Diss. University of California, 1970.

Englekirk, John Eugene. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. New York: Instituto de las Españas, 1934.

Escobar, Alberto. "Incisiones en el arte del cuento modernista." *Patio de Letras* (1971): 167-209.

Ferreras, Juan Ignacio. *La novela de ciencia ficción*. Madrid: Siglo XXI de España, 1972.

Fraser, Howard M. "The Supernatural in Modernist Fiction." Diss. New Mexico, s/f.

———. "Techniques of Fantasy: *Realismo mágico* and *literatura fantástica*." *Chasqui* 1.2 (1972): 20-23.

Frederick, Bonnie Kathleen. "The Conventional Structure of the Fantastic Short Story: Nineteenth-Century Argentina and Uruguay." *Hispanic Journal* 9.2 (1988): 119-128.

Furtado, Felipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

García Ramos, Arturo. "Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 16 (1987): 81-94.

García Sánchez, Franklin. "Génesis de lo fantástico en la literatura hispánica." *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos*. Ed. Miguel Angel Garrido Gallardo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985. 325-331.

González del Valle, Luis, y Vicente Cabrera. "Fantasía y realidad en la

nueva ficción hispanoaméricana: Realismo artístico.'' *La nueva ficción hispanoaméricana a través de M. A. Asturias y G. García Márquez.* New York: Eliseo Torres and Sons, 1972. 11–31.
Gorodischer, Angélica. ''Narrativa fantástica y narrativa de ciencia ficción.'' *Plural* 2a época 16.188 (1987): 48–50.
Hahn, Oscar. *El cuento fantástico hispanoaméricano en el siglo XIX.* México, 1978. (Originalmente aparece como tesis doctoral, Maryland, 1978.)
———. ''Sobre la creación de precursores y otras fantasmagorías.'' *Atenea* 446 (1982): 129–135.
Josef, Bella. ''Le fantastique dans la littérature hispanoamericaine contemporaine.'' *Caravelle* 29 (1977) 7–24.
Konig, Irmtrud. *La formación de la narrativa fantástica hispanoaméricana en la época moderna.* New York: Verlag Peter Lang, 1984.
Lancelotti, Mario. ''Lo fantástico.'' *La nación* (Buenos Aires) 23 julio 1967.
Llopis, Rafael. *Cuentos de terror.* Madrid: Taurus, 1963.
———. *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo.* Madrid: Júcar, 1974.
Llopis, Rogelio. ''Recuento fantástico (1930–1966).'' *Casa de las Américas* VII.42 (1967): 148–55.
Magalhães Júnior, R. ''O Conto Fantástico'' y ''O Conto-hipotese.'' *A Arte do Conto.* Rio de Janeiro: Bloch, 1972: 63–92; 245–258.
Martínez, Z. Nelly. ''Realismo mágico y lo fantástico en la ficción hispanoamericana contemporánea.'' *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica.* 45–52.
Marval, Carlota. ''Presencia del cuento fantástico.'' *Arbor* 112.437 (1982): 65–73.
Meehan, Thomas C. ''Bibliografía de y sobre la literatura fantástica.'' *Revista Iberoamericana* XLVI.110–11 (1980): 243–256.
Mena, Lucila Inés. ''Fantasía y realismo mágico.'' *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica.* 63–68.
Mignolo, Walter. ''El misterio de la ficción fantástica y del realismo mágico.'' *Teoría del texto e interpretación de textos.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. 113–160.
Monleón, José B. *A Specter Is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic.* Princeton: Princeton University Press, 1990.
———. ''El sueño de la razón: una aproximación a lo fantástico.'' Diss. University of California, 1984.
Nadal, José María. ''La fantasticidad según lo recorrido generativo de la escuela de París.'' *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos.* Ed. Miguel Angel Garrido Gallardo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975. 343–349.

Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamerica. Memoría del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Ed. Donald A. Yates. Pittsburgh, PA.: K. and S. Enterprises, 1975.

Paoli, Roberto. "Borges y la literatura fantástica inglesa." *Ibero-Amerikanisches Archiv* n.s. 13.1 (1987): 93–103. (También bajo el título "Borges y la literatura inglesa" *Revista Iberoamericana* 53.140 (1987): 595–614.)

Paredes Nuñez, Juan. "Maupassant en Espagne: D'une influence concrète du *Horla. Revue de Littérature Comparée* 59.3 (1985): 267–279. (Sobre Pardo Bazán.)

Pereira, Teresinha. *Realismo mágico y otras herencias de Julio Cortázar.* Barcelona: Seix Barral, 1975.

Puleo, Alicia Helda. "La sexualidad fantástica." *Coloquio internacional.* 203–212.

Pulsipher, D. Curtis. "The Use of the Fantastic, Neo-Fantastic, Animals and Humor as Vehicles for Satire in the Works of Juan José Arreola and Murilo Rubião." Diss. University of Illinois, 1985.

Rama, Angel. "Sueños, espíritus, ideología y arte del diálogo modernista con Europa." *El mundo de los sueños.* Por Rubén Darío. Universidad de Puerto Rico 1973. 5–61.

Reis, Roberto. "O Fantástico do Poder e o Poder do Fantástico." *Ideologies and Literature* 3.13 (1980): 3–22.

———. "Para uma Definição do Fantástico." *Chasqui* 6.3 (mayo 1977): 37–43.

Reisz, Susana. "Política y ficción fantástica." *Inti* 22–23 (1985–1986): 217–230.

Risco, Antonio. *Literatura fantástica de lengua española: teoría y explicaciones.* Madrid: Taurus, 1987.

———. "La narración fantástica de lengua española." *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos.* Ed. Miguel Angel Garrido Gallardo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985. 423–431.

———. *Literatura y fantasía.* Madrid: Taurus, 1982.

———. "Notas para un estudio de la literatura fantástica hispánica del siglo XX." *Monographic Review/ Revista Monográfica* 3.1–2 (1987): 58–70.

Rodríguez Monegal, Emir. "Literatura fantástica." *Narradores de esta América.* vol. 1. Montevideo: Alfa, 1969. 47–49.

———. "Los procedimientos de la narración fantástica." *Narradores de esta América.* vol. 1. Montevideo: Alfa, 1969. 220–227.

———. "Realismo mágico vs. literatura fantástica: Un diálogo de sordos." *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica.* 25–37.

Schneider, Franz. "E. T. A. Hoffmann en España: Apuntes bibliográficos e históricos." *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*. Madrid: Imprenta Viuda e Hijos de Jaime Rates, 1927.

Silva, Anazildo Vasconcelos da. "A Lógica da Ambiguidade Fantástica." *Revista de Letras* 2 (1975): 43-48.

Staudinger, Mabel K. "The Use of the Supernatural in Modern Spanish American Fiction." Diss. Chicago, 1948.

Taylor, Steven M. "Wanderers in Wonderland: Fantasy in the Works of Carroll and Arrabal." *Aspects of Fantasy*. II International Conference on the Fantastic in Literature and Film. Ed. William Coyle. Westport, CT.: Greenwood Press, 1986. 163-173.

Urza, Carmela. "Lo maravilloso en el *Amadís de Gaula*, el *Quijote* y *Cien años de soledad*: un juego perspectivista." *Explicación de Textos Literarios* 19.1 (1981): 101-109.

Wheelock, Carter. "Fantastic Symbolism in the Spanish Short Story." *Hispanic Review* 48.4 (1980): 415-434.

———. "Spanish American Fantasy and the Believable Autonomous World." *International Fiction Review* 1.1 (1974).

Zapata, Celia. "¿Realismo mágico o cuento fantástico?" *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. 57-61.

II. Literatura española

Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

Carilla, Emilio. "Los árabes y la literatura fantástica en España y Morsamoro." *Estudios de literatura española*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1958.

Carnero, Guillermo. *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra, 1983.

Cuenca, Luis A. de. "La literatura española del siglo XVIII." *Cuadernos Hispanoamericanos* 410 (1984): 107-118.

Encinar, Angeles. "Mercè Rodoreda: Hacia una fantasía liberadora." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 11.1 (1986): 1-10.

Ferreras, Juan Ignacio. *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1979.

———. *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1973.

———. *La novela por entregas 1840-1900*. Madrid: Taurus, 1972.

———. *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830–1870).* Madrid: Taurus, 1973.
Gallaher, Clark. "The Predecessors of Bécquer in the Fantastic Tale." *College Bulletin Southeastern Louisiana College* 6 (1949): 3–31.
Glenn, Kathleen M. "Martín Gaite, Todorov and the Fantastic." *The Scope of the Fantastic.* Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film. Eds. Robert A. Collins and Howard D. Pearce. Westport, CT.: Greenwood Press, 1985.
———. "Reflections on the Writing of a Narrative." *Reflections on the Fantastic.* Selected essays from the Fourth International Conference on the Fantastic in Literature and Film. Ed. Michael R. Collins. Westport, CT.: Greenwood Press, 1986. 51–58. (sobre José María Merino.)
Gluck, Rochelle Lita. "The Fantastic Element as a Vehicle of Idealism in the Theater of Alejandro Casona." Diss. Rutgers, 1981.
González Loureiro, Manuel Angel. "Magia y seducción: *La saga/ fuga de J. B.* y *La isla de los jacintos cortados* de Gonzalo Torrente Ballester." Diss. University of Pennsylvania, 1985.
Guarner, José Luis, ed. *Antología de la literatura fantástica española.* Barcelona: Bruguera, 1969.
Gullón, Germán. *El narrador en la novela del siglo XIX.* Madrid: Taurus, 1976.
Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno.* Madrid: Gredos, 1973.
Herzberger, David K. "Numa and the Nature of the Fantastic in the Fiction of Juan Benet." *Studies in Twentieth Century Literature* 8.2 (1984): 185–196.
Ilie, Paul. "Bécquer and the Romantic Grotesque." *PMLA* 83 (1968): 312–31.
———. "Concepts of the Grotesque before Goya." *Studies in Eighteenth Century Culture* 5 (1976): 185–201.
———. "Goya's Teratology and the Critique of Reason." *Eighteenth Century Studies* 18 (1984): 35–56.
King, Charles L. "García Pavón's Fantastic Short Stories: La guerra de los dos mil años." *Revista de Estudios Hispánicos* 18.1 (1984): 61–74.
Kratky, Judy Ann. "Tres momentos en la evolución del cuento fantástico español del siglo XIX." Diss. University of California, 1972.
Lida de Malkiel, María Rosa. "Apéndice: La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas." *El otro mundo de la literatura medieval.* Howard Rollin Patch. Trad. Jorge Hernández Campos. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. 371–499.
Llorens, Vicente. *El romanticismo español.* Madrid: Castalia, 1979.
Marval, Carlota. "Presencia del cuento fantástico." *Arbor* 112.437 (1982): 65–73.

Nichols, Geraldine. "Limits Unlimited: The Strategic Use of Fantasy in Contemporary Women's Fiction of Spain." *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism.* Ed. Hernán Vidal. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989.

———. "Stranger than Fiction: Fantasy in Short Stories by Matute, Rodoreda, Riera." *Monographic Review/ Revista Monográfica* 4 (1988): 33–42.

Nicolás, César. "Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna." *Anuario de Estudios Filológicos* 7 (1984): 281–297.

Ortega, José. "Notas a la ecuación tiempo-libertad-sueño en *El sueño creador* de María Zambrano." *Cuadernos Hispanoamericanos* 413 (1984): 173–176.

Pageard, R. "Le germanisme de Bécquer." *Bulletin Hispanique* 56 (1954): 83–109.

Pérez, Janet. "The Fantastic in Two Recent Works of Gonzalo Torrente Ballester." *Aspects of Fantasy.* II International Conference on the Fantastic in Literature and Film. Ed. William Coyle. Westport, CT.: Greenwood Press, 1986. 31–40.

Pozzi, Gabriela. "Fantasía y costumbrismo en la *Vida de Pedro Saputo.*" *Romanticismo* 3–4. Atti de IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano. Ed. Ermanno Caldera. Genoa: Biblioteca di Letti, 1988. 182–185.

Rey, Arturo. "O Pensamento Fantástico Na Sua Obra." *Nosa Terra* 1984 supp 2: 19–20. (sobre Alvaro Cunqueiro.)

Risco, Antonio. "Unha novela fantástica de Rosalía: *El caballero de las botas azules.*" *Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo.* Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986.

Rodríguez, Aleida Anselma. "Todorov en *El cuarto de atrás.*" *Prismal/ Cabral* 11 (1983): 76–90.

Rodríguez Almodóvar, Antonio. *Los cuentos maravillosos españoles.* Barcelona: Crítica, 1982.

Rodríguez-Puértolas, Julio, ed. *El caballero encantado.* Por Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra, 1982.

Romero Tobar, Leonardo. *La novela popular española del siglo XIX.* Madrid: Ariel, 1976.

Sebold, Russell P. *Bécquer en sus narraciones fantásticas.* Madrid: Taurus, 1989.

Talbot, Lynn K. "La mujer y lo fantástico: 'Rey de gatos' de Concha Alós." *Hispanic Journal* 10.1 (1988): 105–115.

Troncoso Durán, Dolores. "La unidad de la quinta serie en *Los episodios nacionales.*" *Revista de Literatura* 48.95 (1986): 51–74.

Zaltin, Phyliss. "Tales from Fernández Cubas: Adventure in the Fantastic." *Monographic Review/ Revista Monográfica* 3.1-2 (1987): 107-118.
Zdenek, Joseph W. "Curious Ideas of an Unheralded Chronicler of the New World." *Hispanofila* 28.2 (1985): 43-52.

III. Literatura hispanoamericana

Argentina

Agosin, Marjorie. " 'Las islas nuevas' o la violación de lo maravilloso." *Hispania* 67.4 (1984): 577-584.
Aínsa, Fernando. "La literatura fantástica de Enrique Anderson Imbert." *Sin Nombre* 8.3 (1977): 7-33.
Alazraki, Jaime. "Cambios de estrategia narrativa en las dos primeras colecciones de cuentos de Julio Cortázar." *La Chispa '85*. Selected Proceedings. Ed. Gilbert Paolini. New Orleans: Tulane University, 1985.
———. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidos, 1967.
Barrenechea, Ana María y Emma Susana Speratti Piñero. *La literatura fantástica en la Argentina*. México: Imprenta Universitaria, 1957.
Blanco, Mercedes. "Fantastique et topologie chez Cortázar." *Poétique* 15.60 (1984): 451-472. (También en inglés: "Topology of the Fantastic in the Work of Julio Cortázar." *Canadian Fiction Magazine* 61-62 (1987): 227-250.)
Bodden, Rodney V. "Modern Fantastic Fiction in Argentina." Diss. Wisconsin, 1969.
Borges, Jorge Luis. Prólogo. *La invención de Morel*. Por Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Emecé, 1968. 11-15.
Campra, Rosalba. "Fantasmas ¿estás?" *Coloquio internacional*. 213-223.
Castelao, Estela. "William Shand: La narrativa de un mundo amenazado." *Foro Literario* 7.12 (1984): 31-33.
Castellanos, Luis Arturo. "Sobre la literatura fantástica." *El cuento en la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Argentino de Cultura Hispánica de Rosario, 1967. 20-25.
Castro-Klarén, Sara. "De la transgresión a lo fantástico en Cortázar." *Coloquio internacional*. 181-190.
Cócaro, Nicolás. *Cuentos fantásticos argentinos*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
Coloquio internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Madrid: Fundamentos, 1986.

Corro, Gaspar Pío del. *El mundo fantástico de Lugones.* Universidad Nacional de Córdoba, 1971.

Cruz, Julia G. *Lo neofantástico en Julio Cortázar.* Madrid: Pliegos, 1988.

Chanady, Amaryll B. "The Structure of the Fantastic in Cortázar's 'Cambio de luces' ". *The scope of the fantastic: theory, technique, major authors.* Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film. Eds. Robert A. Collins and Howard D. Pearce. Westport, CT.: Greenwood Press, 1980. 159-164.

Chiacchella, Elizabeth. "La genesi del fantástico in Borges: *Historia universal de la infamia.*" *Annali Universitari per Straneiri* 9 (1987): 103-112.

D'Arcangelo, Lucio. *La letteratura fantástica in Argentina.* Lanciano: Itinerario, 1983.

De la Fuente, Bienvenido. " 'Axolotl' de Julio Cortázar." *Explicación de Textos Literarios* 15.1 (1986-87): 47-57.

Dehennin, Elsa. "Acercamiento a una narrativa de lo imposible." *Homenaje a Ana María Barrechenea.* Eds. Lia Schwartz Lerner y Isaías Lerner. Madrid: Castalia, 1984. 385-395.

———. "Estrategia discursiva al servicio de lo fantástico en *Las armas secretas.*" *Coloquio internacional.* 21-36.

Dellepiane, Angela B. "Contar = mester de fantasía o la narrativa de Angélica Gorodischer." *Revista Iberoamericana* 51.132-133 (1985): 627-640.

Eggenschwiler Nagel, Olga. "La noche y la muerte en el universo fantástico de Borges y de Buzzati." *Inti* 9 (1979): 65-78.

Eyzaguirre, Luis. "Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar." *Coloquio internacional.* 177-184.

Fernández Moreno, César. "Una tradición argentina." *Mundo Nuevo* 11 (1967): 67-69.

Flesca, Haydee, y María Hortensia Lacau. "Estudio preliminar." *Antología de literatura fantástica argentina.* Vol. 1. Buenos Aires: Kapelusz, 1970. 9-25.

Gai, Adam. "Lo fantástico y su sombra: Doble lectura de un texto de José Bianco." *Hispamérica* 12.34-35 (1983): 35-50.

Gaivironsky, Valentín Jacobo. "La narración de Enrique Anderson Imbert." *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 1.2 (1971): 105-122.

Galeota Cajati, Adele. "Bestiari cortazariani." *Annali Istituto Universitario Orientale* (Napoli) 28.1 (1986): 217-237.

García C., Eladio. "Lo fantástico y el problema de su interpretación en los relatos de Cortázar." *Revista Chilena de Literatura* 7 (1976): 77-106. (También en *Repertorio Americano* 2.1 (1975): 1-12.)

García Méndez, Javier. "De un cuento de Cortázar y la teoría de lo fantástico." *Plural* 2a época 9. 97 (1979): 20-24.

Garganigo, John F. "Historia y fantasía en *El viaje de los siete demonios*

de Mújica Láinez." *Anuario de Estudios Americanos* 36 (1979): 467-502.

González, Flora M. "Borges y *El Aleph*: de lo imposible a lo inefable." *Revista de la Universidad de México* 40.38 (1984): 19-23.

González, Manuel Pedro. "Leopoldo Marechal y la novela fantástica." *Notas críticas*. La Habana: UNEAC, 1969. 74-88.

Gregorich, Luis. "Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura." *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Eds. Sara Vinocur de Tirri y Néstor Tirri. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1968. 119-131.

Gyurko, Lanin A. "Destructive and Ironically Redemptive Fantasy in Cortázar." *Hispania* 56.4 (1973): 988-999.

Hager, Stanton. "Palaces of the Looking Glass: Borges's Deconstruction of Metaphysics." *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors*. Selected essays from the International Conference on the Fantastic in Literature and Film. Eds. Robert A. Collins and Howard D. Pearce. Westport, CT.: Greenwood Press, 1980. 231-238.

Havera, Nancy Greene. "The Theme of Time-Travel in the Argentine Fantastic Short Story." Diss. Illinois, 1977.

Hernández, Ana María. "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar." *Revista Iberoamericana* 45.108-109 (1979): 475-492.

Kauffmann, R. Lane. "Julio Cortázar y la apropiación del otro: 'Axoxotl' como fábula etnográfia." *Inti* 22-23 (1985-1986): 317-326.

Keingenberg, Patricia. "The Twisted Mirror: the Fantastic Stories of Silvina Ocampo." *Letras Femeninas* 13.1-2 (1987): 67-78.

Lockert, Lucía Fox. "Silvina Ocampo's Fantastic Short Stories." *Monographic Review/ Revista Monográfica* 4 (1988): 221-229.

Manguel, Alberto. "Estudio preliminar." *Antología de la literatura fantástica argentina*. Buenos Aires: Kapelusz, 1973. 7-14.

Mármol, Matilde. "Zoologia fantástica: lo que escapó a Borges." *Revista Nacional de Cultura* 35.224 (1976): 168-173.

Meehan, Thomas C. *Essays in Argentine Narrators*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1982.

———. "Una olvidada precursora de la literatura fantástica argentina." *Chasqui* 10.2-3 (1981): 3-19.

Menton, Seymour. "Jorge Luis Borges: Magic Realist." *Hispanic Review* 50.4 (1982): 411-426.

Mignolo, Walter D. "Ficción fantástica y mundos posibles: Borges, Bioy y Blanquí." *Homenaje a Ana María Barrechenea*. Eds. Lia Schwartz Lerner y Isaías Lerner. Madrid: Castalia, 1984. 481-486.

Muñoz, Elías Miguel. "Lo fantástico y lo maravilloso en *Pubis angelical* de Manuel Puig." *Hispamérica* 26.46-47 (1987): 189-196.

Novaceano, Darie. "Borges para desconfiados." *Cuadernos Hispanoamericanos* 379 (1981): 153-170.

Ortega, José. "La dinámica de lo fantástico en cuatro cuentos de Cortá-

zar." *Coloquio internacional.* 185-194. (También en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 11.23 (1986): 127-134.)

Pagés Larraya, Antonio. "Estudio preliminar." *Cuentos fantásticos.* Por Eduardo Holmberg. Buenos Aires: Hachette, 1957. 7-98.

Paredes Zepeda. Alberto. "Lo fantástico en Cortázar." *Revista de la Universidad de México* 33.11 (1979): 29-31.

Pellicer, Rosa. "Notas sobre literatura fantástica rioplatense: De terror a lo extraño." *Cuaderno de Investigaciones Filológicas* 11.1-2 (1985): 31-58.

Piña, Cristina. "Las trampas del mago Adolfo Bioy Casares." *Eco* 44. 268 (1984): 356-362.

Planells, Antonio, "Complicidad antropomórfica en 'No se culpe a nadie' de Julio Cortázar." *Cuadernos Americanos* 2a época 262.5 (1985): 216-222.

Prieto Taboada, Antonio. "El poder de la ambiguedad en *Sombras suele vestir* de José Bianco." *Revista Iberoamericana* 49.125 (1983): 717-730.

Redd, Margaret G. " 'Report on the Blind': Sábato's Journey into the Fantastic." *The Scope of the Fantastic: Culture, Biography, Themes, Children's Literature.* Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film. Eds. Robert A. Collins and Howard D. Pearce. Westport, CT.: Greenwood Press, 1980. 147-154.

Reisz, Susana. "Borges: Teoría y praxis de la ficción fantástica: A propósito de Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto." *Lexis* 6.2 (1982): 161-202.

Revol, Enrique Luis. "La literatura fantástica argentina." *Sur* 348 (1981): 35-40.

———. "La tradición fantástica en la literatura argentina." *Revista de Estudios Hispánicos*, 2.2 (1968): 205-228. (También bajo el título "El elemento fantástico en la literatura argentina" en *La tradición imaginario de Joyce a Borges.* Córdoba, Argentina: Taller Editor de la Universidad Nacional de Córdoba, 1971. 99-113.)

Rivera, Jorge B. "Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40." *Nueva Novela Latinoamericana.* Ed. Jorge Lafforque. Buenos Aires: Paidós, 1972. 174-204.

Riveros Schafer, Enrique. "Función de lo fantástico en Cortázar." *Texto Crítico* 9.26-27 (1983): 176-203.

Rodríguez Monegal, Emir. "Borges: una teoría de la literatura fantástica." *Revista Iberoamericana* 95.42 (1976): 177-190.

Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina: Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en la Plata.* VIII.2: Los Modernos. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1960.

Roy, Joaquín. "Fantasía y realidad: Doble o amigo en cuatro hitos argen-

tinos." *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 2.2-3 (1973-74): 191-208.

Ruscalleda Bercedoniz, Jorge María. "Acercamiento estructural a 'La casa de Asterión' y 'La otra muerte' de Jorge Luis Borges." *Sin Nombre* 11.1 (1980): 69-75.

Saad, Gabriel. "El personaje y la producción de lo fantástico en 'Todos los fuegos el fuego.' " *Coloquio internacional.* 197-209.

Sánchez, Marta E. "A view from inside the fishbowl: Julio Cortázar's 'Axolotl.' " *Bridges to Fantasy.* Eds. George E. Slusser, *et al.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982. 38-50.

Scari, Roberto M. "Aspectos temáticos y estructurales de los relatos cientificistas de Lugones." *Revista de Literatura Hispanoamericana* 7 (1974): 141-152.

———. "El cuento 'La lluvia de fuego' de Leopoldo Lugones." *Journal of Spanish Studies* 1.1-3 (1973): 113-121.

———. "La ideología de Lugones, su evolución y transformación estética." *Revista de Estudios Hispánicos* 6.3 (1972): 431-454.

———. "Lugones y la ficción científica." *Iberoromania* n.e. 2 (1975): 149-156.

Solotorevsky, Myrna. "Contienda entre indicios y anti-indicios en una meta-lectura de *Las armas secretas* de Julio Cortázar." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 13 (1984): 105-127.

Speck, Paula. "Las fuerzas extrañas: Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata." *Revista Iberoamericana* 42.96-97 (1976): 411-426.

Stavans, Ilán. " 'La puerta condenada' y los fantasmas." *Plural* 2a época, 17.204 (1988): 86-90.

Terramorsi, Bernard. "Acotaciones sobre lo fantástico y lo político: a propósito de *Segunda vez* de Julio Cortázar." *Inti* 22-23 (1985-1986): 231-237.

———. "Le discours mythique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar." *Coloquio internacional.* 163-176.

———. " 'Maison occupée' de Julio Cortázar: Le demon de la solitude." *Cahiers du Centre d'Etudes et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire* 9 (1984): 33-41.

Trevia Paz, Susana N. *Contribución a la bibliografía del cuento fantástico argentino en el siglo XX.* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1966.

Troiano, James J. "Social Criticism and the Fantastic in Roberto Arlt's 'La fiesta del hierro.' " *Latin American Theater Review* 13.1 (1979): 39-45.

———. "Theatrical Technique and the Fantastic in Cortázar's *Instrucciones para John Howell.*" *Hispanic Journal* 6.1 (1984): 111-119.

Verdevoye, Paul. "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 8.9 (1980): 283-303.

Yarrow, Ralph. "Irony grows in my garden: Generative Processes in Borges's 'The Garden of Forking Paths.'" *The Fantastic in World Literature and the Arts*. Ed. Donald E. Morse. Westport, CT.: Greenwood Press, 1987. 73-86.

Yates, Donald A. "Sobre los orígenes de la literatura fantástica argentina." *La literatura iberoamericana del siglo XIX*. Memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Eds. Renato Rosaldo y Robert Anderson. Tucson: University of Arizona, 1974. 213-220.

Yurkiévich, Saúl. "Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica." *Revista Iberoamericana* 46.110-111 (1980): 153-160.

Zuckermann, Alix. " 'Las fuerzas extrañas' de Leopoldo Lugones: análisis crítico." *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. New York: Eliseo Torres, 1975. 237-253.

Colombia

Aronne-Amestoy, Lida. "Fantasía y compromiso en un cuento de Gabriel García Márquez." *Symposium* 38.4 (1984-85): 287-297.

Gerlach, John. "The Logic of Wings: García Márquez, Todorov, and the Endless Resources of Fantasy." *Bridges to fantasy*. Eds. George E. Slusser, *et al*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982. 121-129.

Huerta, Albert. "O tempo fantástico e o espaço dos espelhos: Gabriel García Márquez, prémio Nobel de literatura." *Vozes* 77.2 (1983): 5-16.

Maya, Cristiana. "La aventura mágica en los cuentos de Gabriela Arciniegas." *Correo de los Andes* 39 (1986): 81-82.

Morello-Frosch, Marta. "Función de lo fantástico en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* de García Márquez." *Symposium* 38.4 (1984-85): 321-330.

Cuba

Bell, Steven M. "Carpentier's *El reino de este mundo* in a New Light: Toward a Theory of the Fantastic." *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 8.1-2 (1980): 29-43.

Bernard, Margherita. "La importancia de lo fantástico: Notas a un cuento de Gertrudis Gómez de Avellaneda." *Romanticismo* 3-4. Atti de IV Congresso sul romanticismo spagnolo e iberoamericano. Ed. Ermanno Caldera. Genoa: Biblioteca di Letti, 1988. 149-153.

Campos, Jorge. "Fantasía y realidad en los cuentos cubanos." *Insula* 268 (1969): 11.

González Bolanos, Aimeé. "La literatura fantástica de Félix Pita Rodríguez en la revolución: *Los textos*." *Islas* 65 (1980): 141–155.
González Echeverría, Roberto. "Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico." *Revista Iberoamericana* 40.86 (1974): 9–63.
Morello-Frosch, Marta. "La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera." *Hispamérica* 8.23–24 (1979): 19–34.
Romero, Héctor R. "El realismo mágico y lo fantástico: un acercamiento a Lino Novás Calvo." *Iris* 2 (1988): 101–108.

Chile

Hahn, Oscar. "Los efectos de irrealidad en un cuento de Enrique Lihn." *Revista Chilena de Literatura* 22 (1983): 93–104.
Levine, Suzanne. "El espejo de agua: hacia una lectura de *La última niebla* de María Luisa Bombal." *Eco* 44.267 (1984): 326–336.
Nigro, Kirsten Felicia. "José Donoso and the Grotesque." Diss. University of Illinois, 1974.
Pardinas-Barnes, Patricia. "Toward the Theory of the Fantastic in María Luisa Bombal's Fiction." Diss. Georgetown University, 1987.

Ecuador

Anderson Imbert, Enrique. *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. México: El Colegio de México, 1948.
Roig, Arturo Andrés. "Narrativa y cotidianidad: La obra de Vladimir Propp a la luz de un cuento ecuatoriano." *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 17.45 (1979): 1–26.

Estados Unidos (Literatura chicana)

Dávila, Luis. "Chicano Fantasy Through a Glass Darkly." *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. 287–291.

México

Anderson Imbert, Enriqûe. " 'La mano del comandante Aranda' de Alfonso Reyes." *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1973. 71–91.
Aponte, Barbara Bockus. "Lo fantástico en los cuentos de Sergio Galindo." *Monographic Review/ Revista Monográfica* 4 (1988): 136–149.
Beaupied, Aida M. "La teoría de lo fantástico de Todorov en *Anónimo* de Ignacio Solares." *Chasqui* 9.2–3 (1980): 59–64.
Bermúdez, María Elvira. "La fantasía en la literatura mexicana." *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. 97–101.

Bixler, Jacqueline Eyring. "Freedom and Fantasy: A Structural Approach to the Fantastic in Carballido's *Las cartas de Mozart*." *Latin American Theatre Review* 14.1 (1980): 15–23.

Castro Leal, Antonio. "Estudio Preliminar." *El Fistol del Diablo*. Por Manuel Payno. México: Porrúa, 1976. ix–xxv.

Ciccone, Antonio Julio. "The Artistic Depiction of Fantasy-Reality in the Uncollected Short Stories of Carlos Fuentes." *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 1.3 (1973): 127–139.

Díez, Luis A. "La narrativa fantasmagórica de José Emilio Pacheco." *Texto Crítico* 2.5 (1976): 103–114.

Duncan, Cynthia. "Carlos Fuentes' 'Chac Mool' and Todorov's Theory of the Fantastic: A Case for the Twentieth Century." *Hispanic Journal* 8.1 (1986): 125–133.

———. "The Fantastic and Magic Realism in the Contemporary Mexican Short Story as a Reflection of *lo mexicano*." Diss. University of Illinois, 1983.

———. "The Fantastic as a Vehicle of Social Criticism in José Emilio Pacheco's *La fiesta brava*." *Chasqui* 14.2–3 (1985): 3–13.

———. "The Living Past: The Mexican's History Returns to Haunt Him in Two Short Stories by Carlos Fuentes." *The Fantastic in World Literature and the Arts*. Selected Essays from the V International Conference on the Fantastic in the Arts. Ed. Donald E. Morse. New York: Greenwood Press, 1987. 141–148.

Feijóo, Gladys. *Lo fantástico en los relatos de Carlos Fuentes: aproximación teórica*. New York: Senda Nueva, 1985.

Gleaves, Robert M. "Fantasy in the Contemporary Mexican Short Story: Critical Study." Diss. Vanderbilt, 1969.

Jaén, Didier Tisdel. "Transformación y literatura fantástica: 'El guardagujas' de Arreola." *Texto Crítico* 9.26–27 (1983): 159–167.

Larson, Ross. *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*. Tempe: Arizona State University Press, 1977.

Meléndez, A. Gabriel. "Lo fantástico en los cuentos de José Emilio Pacheco." *Confluencia* 4.1 (1988): 97–107.

Meléndez, Gloria. "Reincarnation and Metempsychosis in Amado Nervo's Fiction of Fantasy." *Reflections on the fantastic*. IV International Conference on the Fantastic in the Arts. Ed. Michael R. Collins. Westport, CT.: Greenwood Press, 1986. 41–49.

Portal, Marta. "Naturaleza y función de lo fantástico en *Pedro Páramo*." *Universidad de México* 43.446 (1988): 19–24.

Reeve, Richard. "Los cuentos de Carlos Fuentes: de la fantasía al neorrealismo." *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1973. 249–263.

Spagna, Susan. "The Fantastic in the Works of Elena Garro." Diss. University of California, 1989.

Tyler, Joseph. " 'Chac-Mool': a Journey into the Fantastic." *Hispanic Journal* 10.2 (1989): 177–183.

Yurkiévich, Saúl. "La fantasía milenarista de Homero Aridjis." *Eco* 44.266 (1983): 216–222.

Nicaragua

Anderson Imbert, Enrique. "El cuento fantástico." *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

———. *Los cuentos fantásticos de Rubén Darío*. Victor S. Thompson Inaugural Lecture. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

Jiménez, José Olivio. "Prólogo." *Cuentos Fantásticos*. Por Rubén Darío. Madrid: Alianza, 1976. 7–23.

Kohler, Rudolf. "La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío." *Eco* XIV.84 (1967): 602–631.

Lastra, Pedro. "Relectura de 'Los raros'." *Texto Crítico* V.12 (1979): 214–224.

Mora Valcárcel, Carmen de. "Darío, escritor fantástico." *Anuario de Estudios Americanos* 34 (1977): 113–135.

Perú

Belevan, Harry. Introducción. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977. xi–xlvi.

Kason, Nancy M. "Elements of the Fantastic in 'La granja blanca' by Clemente Palma." *The Fantastic in World Literature and the Arts*. Ed. Donald E. Morse. Westport, CT.: Greenwood Press, 1987.

———. "The Fiction of Clemente Palma." Diss. University of Illinois, 1983.

Moraña, Mabel. "Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9.17 (1983): 171–192.

Puerto Rico

Montes Huidobro, Matías. "Ficción y realidad en *La muerte no entrará en el palacio*." *Revista/ Review Interamericana* 12.2 (1982): 272–299.

Uruguay

Alazraki, Jaime. "Contar cómo sueña: Relectura de Felisberto Hernández." *Escritura* 7.13–14 (1982): 31–55.

———. "Relectura de Horacio Quiroga." *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1973. 64–80.

Arango L., Manuel Antonio. "Lo fantástico en el tema de la muerte de dos cuentos de Horacio Quiroga: 'El almohadón de plumas' y 'La insolación.'" *Explicación de Textos Literarios* 8.2 (1979–1980): 183–190.

Boule, Annie. "Science et fiction dans les contes de Horacio Quiroga." *Bulletín Hispanique* LXXII.3–4 (1970): 360–366.

Bratósevich, Nicolás A.S. *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*. Madrid: Gredos, 1973.

———. "Quiroga y la efectividad del mito." *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. Ed. Angel Flores. Tlahuapan, México: Premia, 1985.

Ferré, Rosario. *'El acomodador': una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Flores, Angel, ed. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila, 1976.

Gambarini, Elsa K. "El discurso y su transgresión: El almohadón de pluma de Horacio Quiroga." *Revista Iberoamericana* XLVI.112–113 (1980): 443–457.

———. "Horacio Quiroga: Un cambio de código y su descodificación." *Acta Literaria* 10–11 (1985–86): 155–165.

Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*. Montevideo, 1967.

Morello-Frosch, Marta. "Realidad y fantasía en la narrativa de Horacio Quiroga." *Kentucky Foreign Language Quarterly* XI.4 (1964): 209–217.

Nieto, Fred H. "Felisberto Hernández y el cuento fantástico en el Uruguay." Diss. University of California, 1973.

Venezuela

Bravo Ahuja Ruiz, Vctor. *Cuatro momentos de la literatura fantástica en Venezuela*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos, 1986.

———. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Avila, 1987.

Miranda, Julio E. "Elementos para una narrativa fantástica venezolana." *Cuadernos Hispanoamericanos* 248–49 (1970): 561–571.

———. "Para una narrativa fantástica venezolana." *Proceso a la narrativa venezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1975. 111–167.

Literatura luso-brasileña

Brasil

Arrigucci Júnior, Davi. "O Mágico Descencantado ou as Metamorfoses de Murilo." *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Editora Atica, 1974:6–11.

Barbosa, Sidney. "Aspectos Sociológicos de Alguns Contos de Villiers de l'Isle Adam." *Revista de Letras* (Brasil) 22 (1982): 37-41.

Bessa, Pedro Pires. "A Televisão na Literatura: Um olhar sobre a obra de Ignacio de Loyola Brandão." *Vozes* 80.4 (1986): 21-40.

Carvalho, José Augusto. "Rubião, Mestre do Absurdo." *A Gazeta*. 4 fevereiro 1967.

Coelho, Nelly Novães. "A Civilização da Culpa e o Fantástico Absurdo Muriliano." *Convivium* 30.1 (1987): 65-82.

Costa, Linda Santos. "Questionar a Ordenação do Caos." *Journal de Letras, Artes & Ideias* 9.366 (1989): 9.

Coutinho, Afranio. *A Literatura no Brasil*. 2a ed. Rio de Janeiro: Sudamericana, 1971.

Davis, William Myron. "Sondagem na Ficcão Científica Brasileira." *Chasqui* 6.3 (1977): 95-101.

Dunbar, David Lincoln. "Unique Motifs in Brazilian Science Fiction." Diss. University of Arizona, 1976.

Espeschit, Antonio. "Murilo Rubião e Seu Universo Fantástico." *Minas Gerais*. Suplemento Literario 14. 779-780 (1981): 7.

Faure, Françoise Castagnez. "L'univers fantastique et merveilleux dans certaines oeuvres de Jorge Amado." *Arquivos do Centro Cultural Português* 17 (1981): 515-537.

Fonseca, Pedro Carlos. "O Fantástico no Conto Brasileiro Contemporâneo: Moacyr Scliar e o Reducionismo Fantástico." *Minas Gerais*. Suplemento Literario 14. 765 (1981): 6-7.

Ideias, José Antonio. "A Propósito de uma Re-Visitição de 'O Ponto Móvel.' " *Letras* 5.24 (1989): 8-9.

Igel, Regina. "O Conto Fantástico no Brasil." *Revista Interamericana de Bibliografía* 29: 3-4 (1979): 314-322.

Lins, Alvaro. "O mágico lançado ainda mais para a zona de Kafka: Os Contos de Murilo Rubião." *Os Mortos de Sobrecasaca: Obras, Autores e Problemas da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963. 265-268.

Lobato, Manoel. "Murilo Rubião, o Mestre do Absurdo." *A Gazeta* (Vitória), 8 abril 1967.

Lucas, Fábio. "Mistério e Magia: Contos de Lygia Fagundes Telles." *A Face Visível*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973. 143-146.

Lys, Edmundo. "Um Discípulo de Kafka." *Revista da Semana*. (Rio de Janeiro), fev. 1950.

O Conto Fantástico. Panorama do Conto Brasileiro. Vol. 8. Ed. Jerónimo Monteiro. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1959.

Pólvora, Helio. "O Mundo Encantado de José Lins do Rego." *Boletim Bibliográfico Brasileiro* 5.5 (setembro-outubro, 1957): 232-233.

———. "O Mundo Sugestivo do Conto." *A Força da Ficção*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971. 9–83.

———. "O Realismo do Absurdo." *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro:), 21 abril 1971.

———. "O Sempre Mágico." *Diário de Noticias* (Rio de Janeiro:): 22 fevereiro 1948.

Ribeiro, Cleone. "A ambiguidade do fantástico em literatura." *Revista de Letras* (Brasil) 23 (1983): 71–78.

Rizzini, Jorge. *Escritores e Fantasmas*. São Paulo: Editora Difusora Cultura, s/f.

Schwartz, Jorge. "Prefácio." *O Convidado: Contos*. Por Murilo Rubião. São Paulo: Quíron, 1974. xiii–xxii.

Soares, María Luiza do Amaral. "O Fantástico no Conto Brasileiro." Diss. Universidade de Coimbra, 1970.

Portugal

Besse, María Graciete. "Monstres et abîmes: La tentation au fantastique dans a *Vaga de Calor* d'Urbano Tavares Rodrigues." *Quadrant* 1987: 169–173.

Calixto, Maria Leonor. *A Literatura "Negra" ou de "Terror" em Portugal nos Séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1956.

Suárez, José I. "Master Gil's 'Experimental Fantasticality': the Traditional Supernatural." *Language Quarterly* 25.1–2 (1986): 28–30.

Mester, Vol. xix, No. 2 (Fall, 1990)

Review

SEBOLD, RUSSELL P. *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Madrid: Taurus, 1989. 217 páginas.

En el estudio *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Russell P. Sebold analiza las *Leyendas* de Bécquer, de las que excluye "El rayo de luna" y "La voz del silencio" por carecer de los elementos fantásticos presentes en el resto. Utilizando las teorías planteadas implícita o explícitamente en algunas de las propias narraciones de Bécquer, Sebold propone un análisis de lo fantástico rechazando parcialmente las categorías de Tzvetan Todorov.

El estudio de Sebold se basa en el acto creador de Bécquer que surge a través de su percepción sensorial del mundo y que encuentra su más fiel reflejo en la forma. Sirviéndose de algunas reflexiones del propio autor sevillano, Sebold extrae siete elementos que conforman lo fantástico y que apuntan hacia una misma finalidad: la verosimilitud; es decir, "La consecución de que el lector acepte lo sobrenatural como efectivo" (21).

Sebold considera de primordial importancia la utilización del folklore que Bécquer presenta como base realista para crear dicha verosimilitud, a la que añade un elemento sobrenatural que lleva al lector al "casi creer". Por esta razón la receptividad del lector es fundamental para que se produzca el efecto de duda indispensable en el texto fantástico. Según Sebold, en las leyendas con introducción queda establecida esta dialéctica entre el escepticismo y la credulidad. En las otras, en cambio, la misma dialéctica tiene lugar en lo que Sebold denomina "auditorio interno" (un grupo de personajes que actúa como público de una narración). Suele suceder que la tensión entre escepticismo y credulidad desemboca en la victoria de esta última.

Una vez analizada la concepción que Bécquer tiene de lo fantástico, la segunda parte del estudio de Sebold añade otro planteamiento teórico que no queda patente al establecer los fundamentos de su análisis en el prefacio del libro. En esta segunda parte el autor se esfuerza más concretamente por demostrar que la literatura fantástica pertenece a la escuela realista

como producto del nuevo racionalismo de sello inductivo científico. Sebold asegura que lo fantástico, por consiguiente, no significa una rebelión contra la Ilustración, sino que es una afirmación de la razón, sin la cual no existiría lo fantástico. En las *Leyendas* de Bécquer ambos mundos, el material y el de la superstición, se someten al mismo proceso de observación y análisis metódicos. Después de llevar a cabo una explicación detallada de su teoría, Sebold finaliza su estudio afirmando que fantasía y realidad son términos relativos, los cuales, en las *Leyendas*, existen plenamente sólo como contraste del uno con el otro.

Bécquer en sus narraciones fantásticas es un estudio que encierra un gran potencial ya que ofrece un prolijo análisis formal de las *Leyendas*. Sin embargo, su trabajo resulta un tanto desorganizado y superficial puesto que el autor alude a algunos puntos y temas fundamentales para la interpretación de lo fantástico sin profundizar en su significado. Un ejemplo es el importante aporte del folklore a la creación del texto becqueriano, que Sebold considera simplemente como un elemento técnico, sin determinar la posible trascendencia histórico-social e ideológica de la tradición oral recuperada por el escritor. El autor, efectivamente, afirma que "en vez de añorarse un tiempo pasado en que todo era mejor, rememórase con extraño cariño la maldad pasada porque se teme que la venidera será peor" (155), sin analizar las implicaciones históricas de esta afirmación fundamental para un entendimiento global de la narrativa fantástica de Bécquer.

Por otro lado, Bécquer trata una serie de temas sociopolíticos que Sebold menciona someramente sin detenerse nunca a considerar su importancia dentro del contexto histórico del siglo XIX español —momento en que se estaba desarrollando un fuerte sentimiento nacionalista en España. Asimismo, el autor aísla al escritor romántico de posibles conexiones o contrastes con otros escritores. Como consecuencia, se priva al lector de las implicaciones que el nuevo género creado por Bécquer pudiera haber aportado a la literatura fantástica. Tampoco queda establecida una línea divisoria entre la tradición realista y la novela fantástica, la cual, según Sebold, emerge de la primera.

A pesar de las limitaciones señaladas, *Bécquer en sus narraciones fantásticas* es una contribución importante al estudio de la técnica en la obra del escritor sevillano. Esperamos, no obstante, que este análisis sirva como fuente de inspiración para futuras investigaciones que añadan la dimensión histórico-social que consideramos de fundamental importancia para una interpretación crítica más completa de las *Leyendas*.

Olga Barrios
Antonio Jiménez
University of California, Los Angeles

CALL FOR REVIEWERS: MESTER is organizing a "team of reviewers". Members of the MESTER reviewers team will be responsible for at least one review every two years and may review any book related to the study of Hispanic and Luso-Brazilian languages, literatures and cultures or Critical Theory, pending approval by the Book Review Editor. To be considered as a reviewer, please send curriculum vitae and letter of intent to Barbara Zecchi, Book Review Editor.

Publications Received

¡Aha! Hispanic Arts News. 102 (December 1990/ January 1991).

El Ateneo. Revista Cultural y de Arte. 9 (1990)

Alcance. Revista Literaria. 7 (October 1990).

Blanch, Juan Lope. "La lengua española en el S.O. de los Estados Unidos" *Spanish and Portuguese Distinguished Lecture Series.* (Department of Spanish and Portuguese, University of Colorado at Boulder) 10 (Spring 1990).

Cicada. Publicación Colectiva. 1 (mayo 1989), 2 (mayo 1989), 3 (verano 1989).

Cuadernos do Tamega. 2 (dezembro 1989).

La Gaceta de Cuba. (marzo 1990, junio 1990, julio 1990).

Gallahade, Jade. *Rockdriller.* São Paulo, 1990.

Granados Jiménez, Diego. "Ocho sonetos". *Suplemento Antológico Torre Tavira.* 36 (1990).

Litholdo, Augusto. *As Ciências dos Homens e a Ciência de Deus. (Quem somos nós?).* Marília: Presidente Prudente, 1989.

La Nuez. Revista de Arte y Literatura. 5, 6 (1990).

O Oiro do Dia. 19° Boletim Bibliográfico Livros Raros e Esgotados. Porto, Portugal: Tip. Minerva, 1990.

Parsons, Jack and Jim Sagel. *Straight from the Heart. Portraits of Traditional Hispanic Musicians.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1990.

Quipu de Cultura. 1 (1990).

Shalom. "Know-How" apropiado. 1 (1990).

Tonantzin. 3 (October 1990).

Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México. 44 (junio 1989).

Contributors

JAIME ALAZRAKI is Chair of the Department of Spanish and Portuguese at Columbia University, where he also received his Ph.D. A specialist in Twentieth-Century Latin American Fiction and Poetry, his most recent books include: *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra* (in press), *Borges and the Kabbalah and Other Essays*, *Critical Essays on J. L. Borges*, and *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar.*

OLGA BARRIOS specializes in Afro-American Theater at UCLA, where she is a doctoral candidate. She obtained her *Licenciatura* from the Universidad de Salamanca and her M.A. from UCLA, and is currently working on her doctoral dissertation.

OSCAR HAHN, a Professor of Spanish American Literature at the University of Iowa, received his Ph.D. from the University of Maryland. His publications include: *Antología del cuento fantástico hispanoamericano: Siglo XX*, *Texto sobre texto*, and *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XX*, as well as several books of poetry. At present he is preparing an edition of Vicente Huidobro's *Altazor.*

ANTONIO JIMÉNEZ is a doctoral student specializing in Contemporary Spanish American Literature at UCLA, where he also received his M.A. His B.A. is from the University of California at Irvine. His latest article, "El sensualismo y 'la otra realidad' en *El perseguidor* de Cortázar", appeared in *Mester*, vol. 19.1.

JORGE MARCONE, who obtained his *Bachillerato* and *Licenciatura* from the Pontificia Universidad Católica del Perú, is a doctoral candidate at the University of Texas, Austin, specializing in Twentieth-Century Latin American Literature. He has published "Lo 'real maravilloso' como categoría literaria" and "Hacia la constitución de un mundo maravilloso

en *Pedro Páramo*'', and is presently completing his dissertation, entitled *Oralidad en la novela hispanoamericana contemporánea.*

JOSÉ B. MONLEÓN, Professor of Spanish at UCLA focusing on Nineteenth and Twentieth-Century Spanish Narrative, received his Ph.D. from the University of California, San Diego. His most recent publications include: *A Specter Is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic*; ''*La sombra* y la incertidumbre fantástica'' (*Anales Galdosianos*); an article in *Literatura popular y de consumo* entitled ''La literatura fantástica en España (Historia e ideología)'' (in press); and an edition of Bécquer's *Leyendas* (in press).

GLORIA OROZCO-ALLAN is a graduate student specializing in Twentieth Century Latin American Literature at UCLA, from where she also obtained her B.A. in Psychology. Her latest publication, a review of Beatriz J. Risk's *El nuevo teatro latinoamericano*, appeared in *Mester* 19.1. She is currently doing research on the Cuban theatre group Escambray.

JAVIER RANGEL received his M.A. and B.A. from San Diego State University. He is now a doctoral student at UCLA, with a specialization in Latin American Literature, and currently is studying the development of Northern Mexican theatre and of Spanish-language theatre in Los Angeles.

ANTÓN RISCO, who obtained his *Doctorado* from the Universidad Complutense de Madrid, is *Professeur Titulaire* at the Université Laval (Québec), focusing on Spanish, French, and Galician literatures. His numerous books include: *Literatura fantástica en lingua galega: Antoloxía* (in press), *Literatura fantástica de lengua española*, *Viaxes à América Latina à procura de literatura fantástica*, and *Literatura y fantasía*. He has also published novels and short stories in Castilian and Galician.

MICHAEL SCHUESSLER received his B.A. from Indiana University and is now a graduate student of Latin American Literature at UCLA. His current projects include an analysis and interpretation of the sixteenth-century frescoes at Itzmiquilpan, Hidalgo (Mexico), and a critical introduction to a new edition of the *Obras selectas* by Mexican poet Pita Amor.

ILÁN STAVANS, who obtained his Ph.D. from Columbia University, is a Professor of Latin American Literature at the Baruch College of

CUNY. His publications include: *Talia y el cielo*, *Manual del (im)perfecto reseñista*, and articles in various journals and newspapers. Currently in press are his books *Prontuario* and *Imagining Columbus: The Literary Voyage*.

JUAN VELASCO is a doctoral candidate in Latin American Literature at UCLA who received his *Doctorado* from the Universidad Complutense de Madrid. Among his publications are the 1988 edition of "Cartones de Madrid" by Alfonso Reyes and a review of the journal *Ideologies and Literature* which appeared in *Mester* 19.1. He is presently working on his dissertation.

CARMELA ZANELLI received her *Bachillerato* in Literature and Linguistics from the Pontificia Universidad Católica del Perú, and is now a graduate student of Romance Linguistics and Literature at UCLA, specializing in Colonial Spanish-American Literature and Literary Theory. Her most recent publication is "Reflexiones semánticas en torno a la raíz quechua kama-" (in press), and she is currently preparing studies on the Inca Garcilaso and Poma de Ayala.

LEARN, LIVE, LOVE -- OR IMPROVE -- YOUR SPANISH
AT
THE CENTER FOR BILINGUAL MULTICULTURAL STUDIES
CUERNAVACA, MEXICO

A "Total Immersion" Spanish Study Program designed to develop conversational fluency in the shortest possible time.

- New classes start every Monday - 12 months of the year
- Experienced Spanish Instructors, born in Mexico
- Maximum of five students per professor
- Spacious classrooms, language lab
- Live with a Mexican family
- Informative seminars and field trips
- Excursions to historical sites
- Participation in local festivities
- **College Accredited**



The Center for Bilingual Studies, Cuernavaca's most attractive and foremost Spanish Language Learning Center, is located in a quiet residential district of the city.



San Jeronimo No. 304, Col. Tlaltenango,
Apartado Postal 1520, Cuernavaca, Morelos
62000, Mexico Telephone: 705-33, 710-87

FOR INFORMATION OR A BROCHURE, CONTACT OUR U.S. OFFICE:
THE CENTER FOR BILINGUAL MULTICULTURAL STUDIES
3133 Lake Hollywood Drive, P.O. Box 1860
Los Angeles, CA 90078 • Telephone: (213) 851-3403
NATIONWIDE TOLL FREE (800) 426-4660



•INTERNATIONAL STUDENT BODY
Students of Spanish and native speakers form a unique international community.

•LANGUAGE & LIBERAL ARTS
Liberal arts and Spanish language courses are taught in Spanish by international faculty.

•CULTURAL ACTIVITIES & TRIPS
Cultural activities, day excursions, and an optional 4-day trip enrich the educational experience of participants.

•COMPREHENSIVE FEE
Tuition, housing, meals, health insurance, several day excursions plus other travel opportunities included.

- •$2,480 Summer Session 1991
- •$5,969 Semester 1991/92

Sponsored by The Global Campus, Department of Extension Classes, & Ortega y Gasset Foundation

The Global Campus
106M Nicholson Hall, University of Minnesota
Minneapolis, MN 55455
(612) 625-3379

University of Minnesota
Continuing Education & Extension
An equal opportunity educator and employer

NICARAGUA

Manténgase informado sobre Centroamérica.



Barricada Internacional, redactada en Managua, se imprime y se distribuye desde San Francisco, CA. Es una revista bilingüe mensual, que contiene noticias, análisis y entrevistas sobre Nicaragua y la región.

- ☐ **Un año** $35
- ☐ **Instituciones** $40
- ☐ **Bajo ingreso** $25
- ☐ **Ejemplar GRATIS**

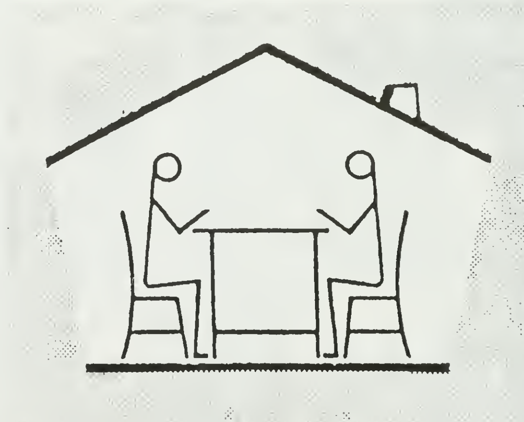
Nombre______________________________

Dirección______________________________

____

Envíe a: Barricada USA-M, P.O. Box 410150, San Francisco, CA 94141
Escríbanos si requiere información sobre suscripciones fuera de EUA.

Español en Ecuador



- Specially designed programs for foreign students
- 7 hours daily of individual instruction
  (one-to-one with teacher)
  Monday through Friday
- Essentially practical courses based on
  vocabulary, grammar and coversation
  at all levels
- The system is self-paced and you can start at any time
- You live at the home of an Ecuadorian family where you
  get 3 meals per day, have your own
  bedroom and laundry service.
  One student per family.
- 4 weeks school-lodging, meals—US$ .788.oo
- It is also possible to contract for classes only, at a
  reduced fee and with flexible schedules.

Academia de Español Quito

130 Marchena St and 10 de Agosto Ave.
P.O. Box 39-C, Quito-Ecuador
Ph. 553647

FAHRENHEIT
451
BOOKS

ORANGE COUNTY'S
MOST UNIQUE
COLLECTION OF:

Spiritual, Historical,
Political, Literary,
and Psychology Books.
PLUS an extensive selection of Foreign
and Domestic Periodicals.

"The little bookstore with *BIG* ideas"

540 S. Coast Hwy., Laguna Beach (new)
509 S. Coast Hwy., Laguna Beach (used)
714/ 494-5151

*MESTER thanks its voluntary subscribers (1990-91)
who helped make this issue possible*

Professor Shirley Arora
Professor Rubén Benítez
Professor Adriana Bergero
Professor Gloria Gálvez-Carlisle
Professor Joaquín Gimeno
Professor Carroll Johnson
Professor C. Brian Morris
Professor Ivette Romero

Sara Inclán
Claudia Prada
Cary Roles
Salvador Velazco

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Revista de actualidad cultural de España, Portugal y América Latina, fundada en 1946.

Director: GIOVANNI MARIA BERTINI (Università di Torino)
Subdirector: GIUSEPPE BELLINI (Università di Milano)
Secretario de Redacción: GIULIANO SORIA (Università di Torino)

Suscripción anual:
—Italia L.35.000
—Extranjero $30

DIRECCIÓN, REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

via Montebello, 21 — 10124 TORINO

(Italia)